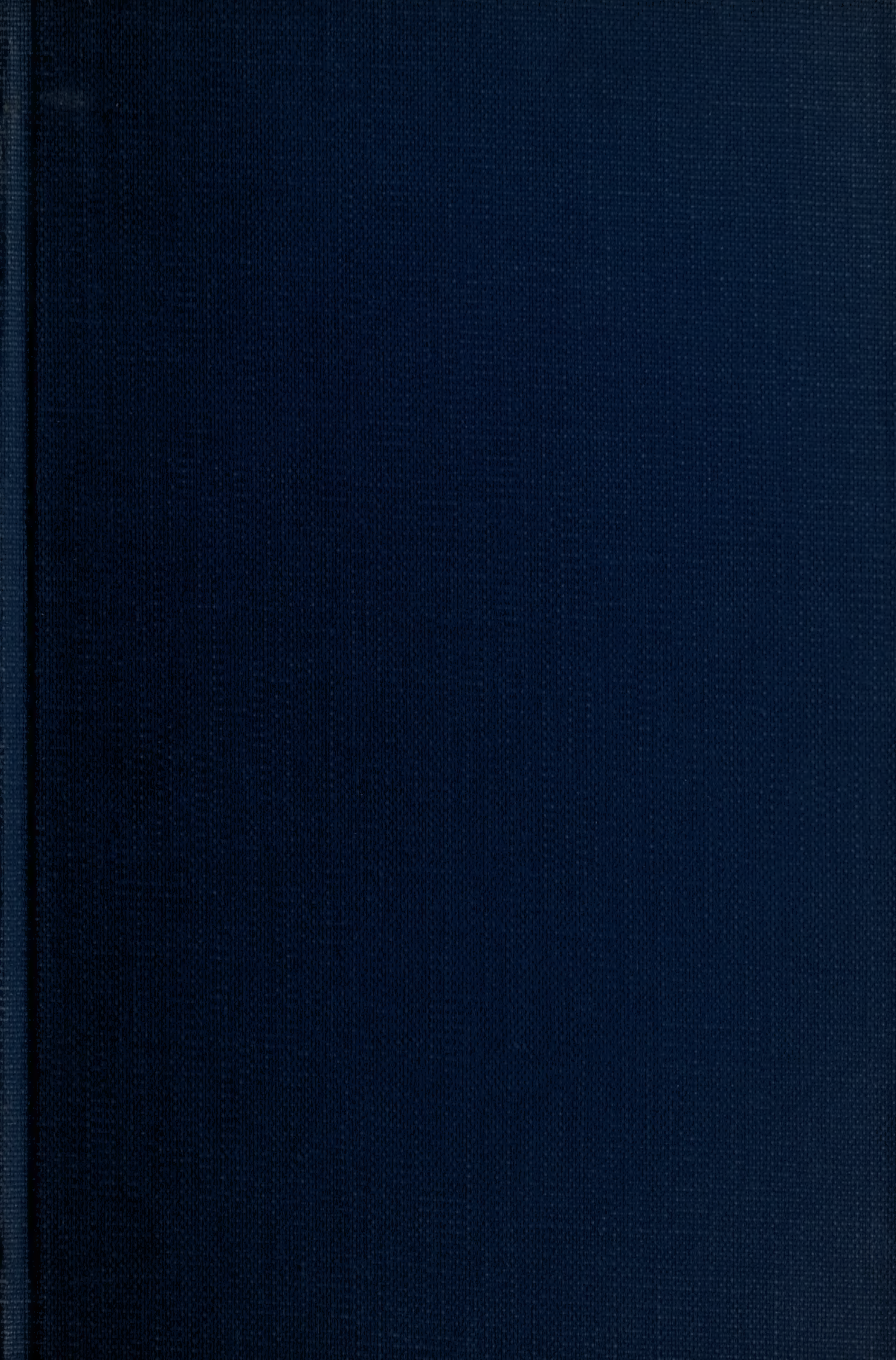
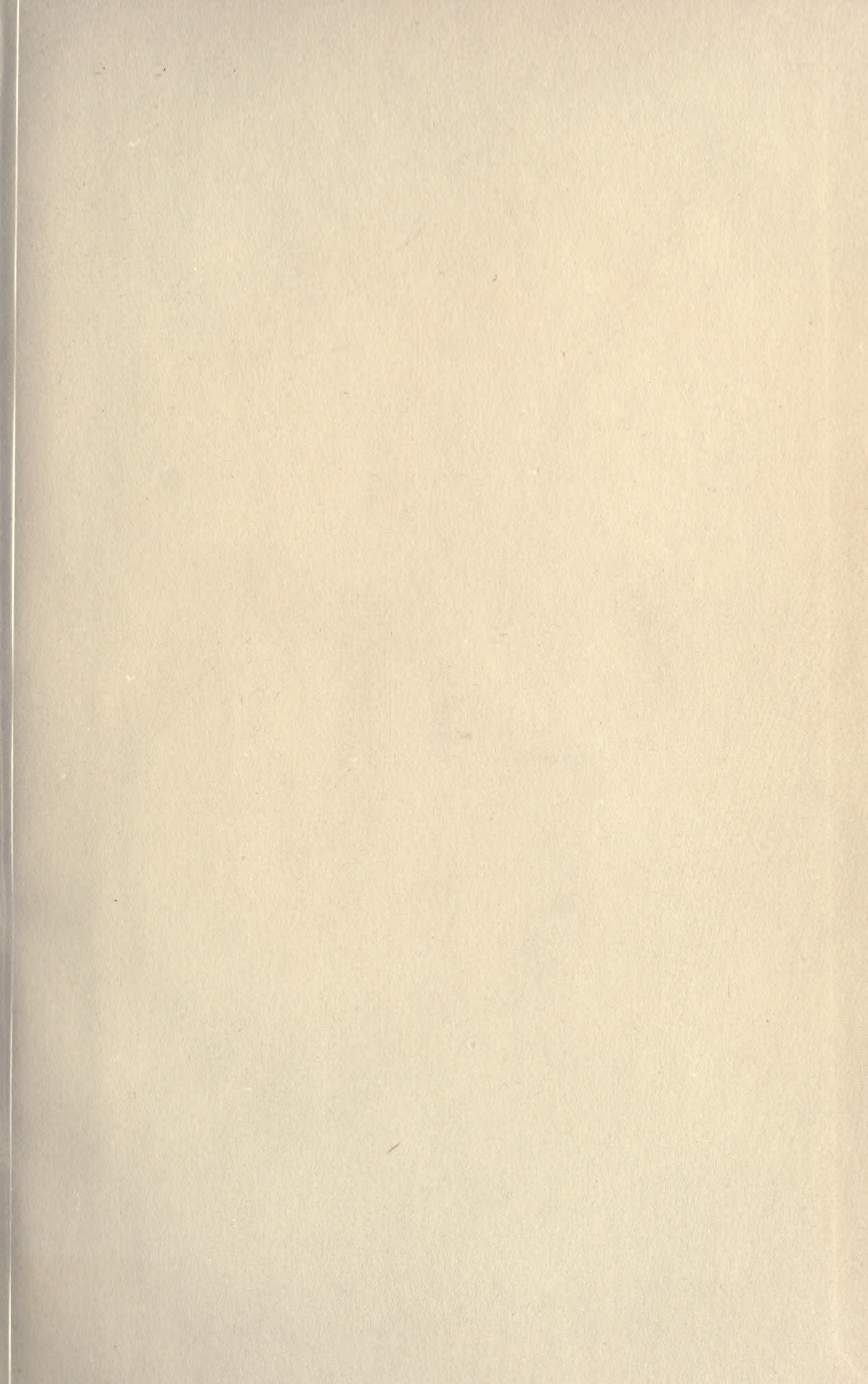
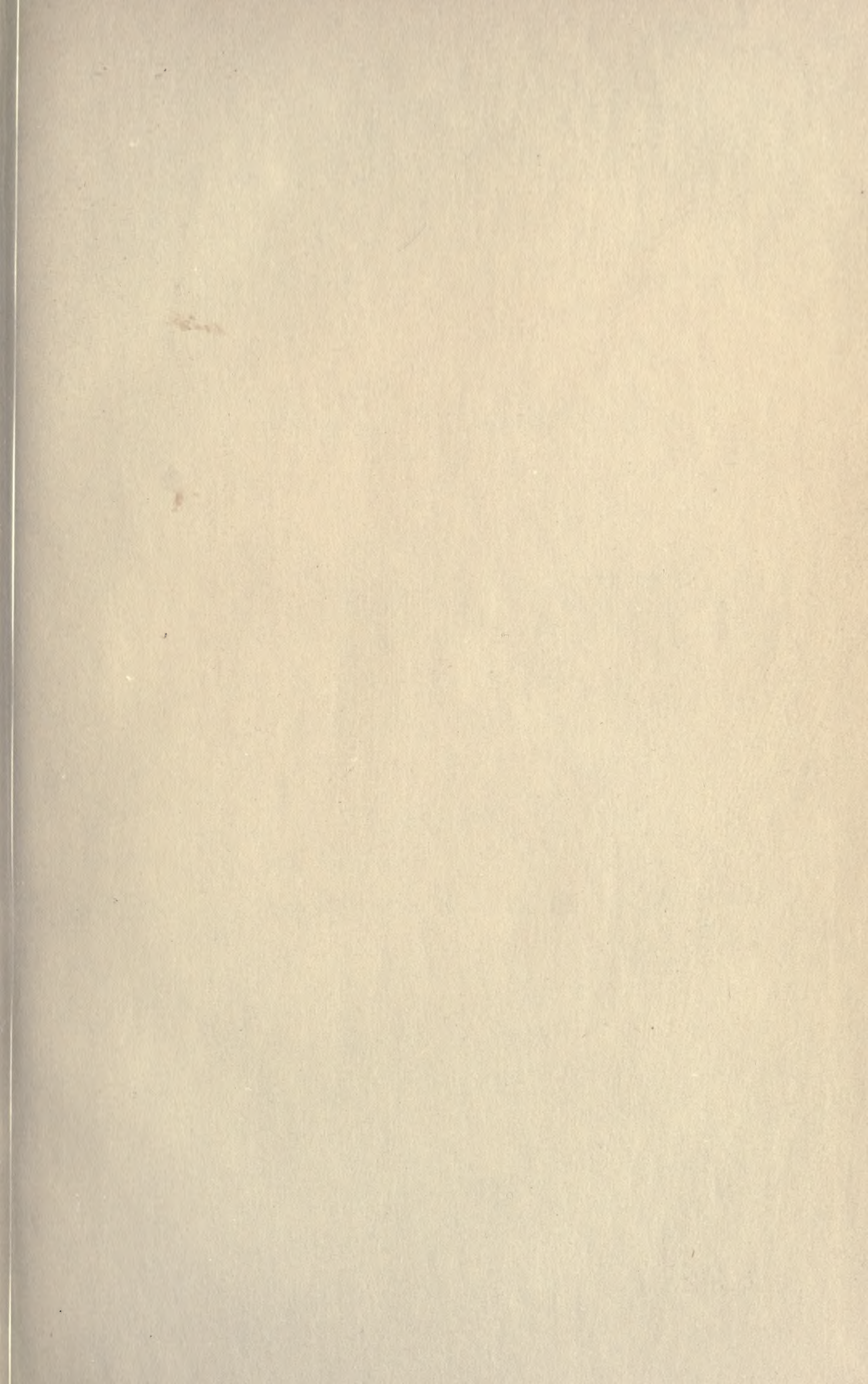



HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS









Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung

Unter Mitwirkung von

Colmar Freiherrn v. d. Goltz, Siegmund Günther, Cornelius Gurlitt, Georg Kaufmann, Richard M. Meyer, Franz Carl Müller, Werner Sombart, Heinrich Welti, Theobald Ziegler

Herausgegeben von

Paul Schlenther

Band III

Richard M. Meyer

Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts

Zweiter Teil

Berlin

Georg Bondi

1910

Die deutsche Literatur

des

Neunzehnten Jahrhunderts

von

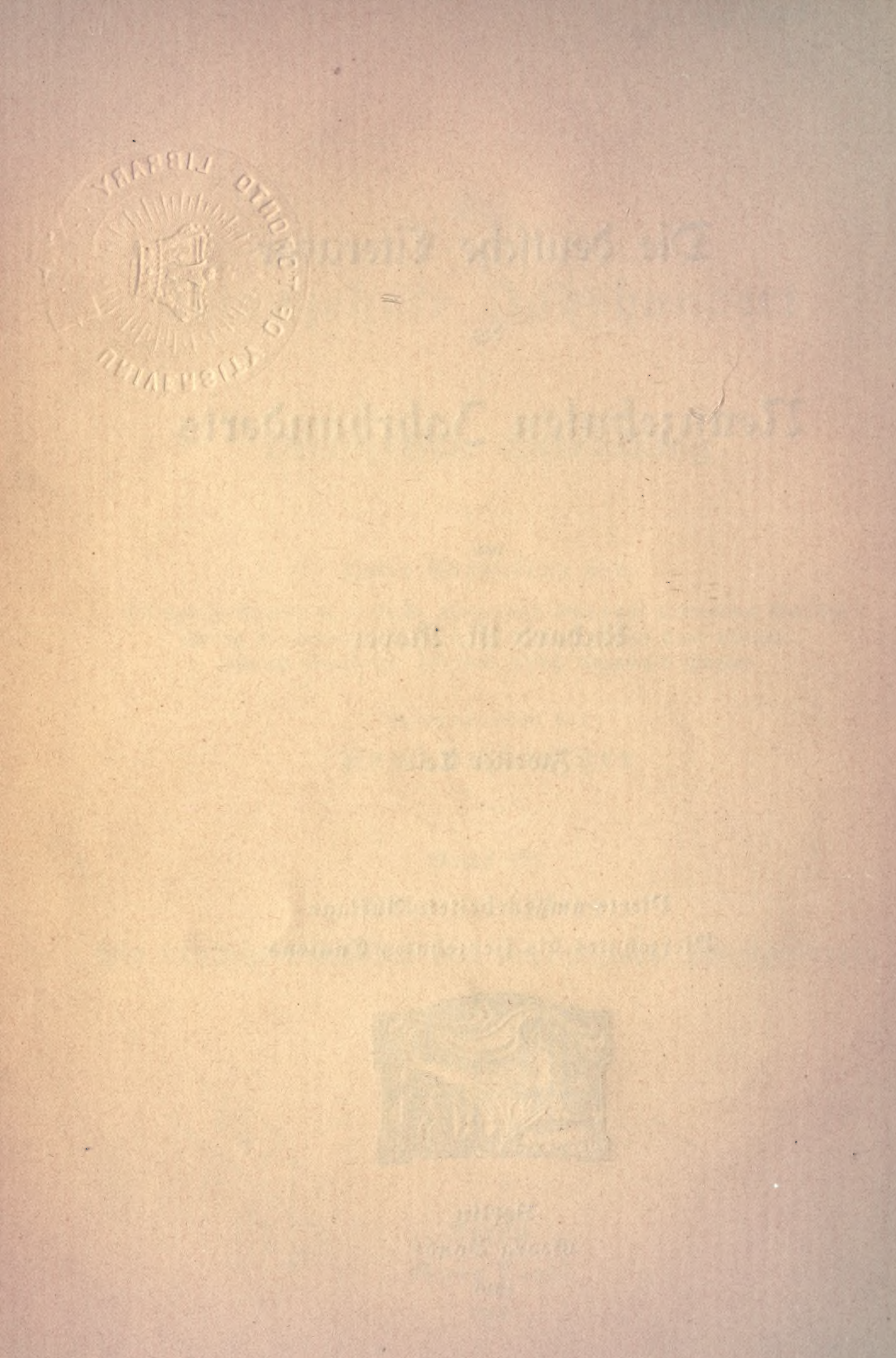
Richard M. Meyer

Zweiter Teil

Vierte umgearbeitete Auflage
Vierzehntes bis siebzehntes Tausend



Berlin
Georg Bondi
1910



Inhalt

Abbildungen

Vierzehntes Kapitel

Zwei Meister

Wie die klassische Kunst im Beginn des Jahrhunderts in Goethe und Schiller, wie die fortschreitende Universalpoesie der ersten Jahrhunderthälfte in Hebbel und Wagner (denen man Otto Ludwig doch wohl nachordnen muß), so gipfelt die neugewonnene Besitzfreude in Gottfried Keller und Theodor Fontane. Sie bezeichnen den Höhepunkt dessen, was literarisch in so langer Arbeit erreicht war. Sie sind weder Freunde gewesen, wie die von Weimar, noch Gegner, wie die beiden Nibelungendichter. Und auch in äußerer Hinsicht steht ihr Verhältnis zwischen der örtlichen Nähe Goethes und Schillers und der räumlichen Entfernung der beiden in der Mitte; denn eine Stadt hat dem Schweizer und dem Märker den größten Teil der literarischen Ernte gereift; unsere vielgescholtene Reichshauptstadt.

Gottfried Keller! Man kann den Namen nicht aussprechen, ohne daß die Augen heller glänzen und die Herzen freudiger klopfen. Seit Goethe ist er in unserer Literatur der größte Schöpfergeist. Seine Kraft, vor uns lebende Welten aufzubauen und uns mit der Wärme seiner Sonne zu erfüllen, wie es sonst nur die Wirklichkeit selbst vermag, ruht vor allem auf jener „Weltfrömmigkeit", die er an Goethe preist, und die er mit den Besten seiner Zeit teilt. Das ist „die Pietät für allerlei Dinge, so man sieht", die er einmal „die gute Ackerkrume für gute Früchte" nennt; und aus dieser Anschauung heraus hat er früh und entschieden „der Privatliebhaberei für das sogenannte spezifisch Poetische Abschied gegeben". Keineswegs war damit aber einfach die Kunstlehre des Naturalismus angenommen. Nicht nur der gereifte Keller hat die Skizzenjagd der Schüler Zolas in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" köstlich parodiert — auch schon der junge hat an Hettner geschrieben: „Wenn es in gleicher Mühe zugeht, so will ich doch lieber schöne Worte hören als triviale." Was ihn nun aber hier bestimmte, was ihn zeitlebens für Schiller wie für keinen zweiten schwärmen ließ — das war seine pädagogische Auffassung der Poesie. So klar und energisch wie nur möglich hat er sie in einem Brief an Auerbach (vom 25. Juni 1860) ausgesprochen:

> Ich halte es für Pflicht eines Poeten, nicht nur das Vergangene zu verklären, sondern das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit zu verstärken und zu verschönern, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie, und so gehe es zu. Tut man dies mit einiger wohlwollender Ironie, die dem Zeuge das falsche Pathos nimmt, so glaube ich, daß das Volk das, was es sich gutmütig einbildet zu sein und der innerlichen Anlage nach auch schon ist, zuletzt in der Tat und auch äußerlich wird. Kurz, man muß ... dem allzeit tüchtigen Nationalgrundstock stets etwas Besseres zeigen, als er schon ist; dafür kann man ihn auch um so herber tadeln, wo er es verdient.

Diese Grundsätze hat Keller in seiner dichterischen Tätigkeit stets zur Wahrheit gemacht. „Am meisten", bekannte C. F. Meyer, „imponierte mir seine Stellung zur Heimat, welche in der Tat der eines Schutzgeistes glich: er sorgte, lehrte, predigte. warnte, schmollte, strafte väterlich und sah überall zu dem, was er für recht hielt." Was aber hielt er für recht? Er sprach es mit dem Schlagwort nnserer Klassiker aus: „Was ewig gleich bleiben muß, ist das Bestreben nach Humanität, in welchem uns jene Sterne, Goethe und Schiller, wie diejenigen früherer Zeiten, vorleuchten. Was aber diese Humanität jederzeit umfassen solle: dieses zu bestimmen, hängt nicht von dem Talente und dem Streben ab, sondern von der Zeit und der Geschichte."

Dies ist der Grundakkord, auf dem sich Kellers Lebenswerk aufbaut. Seine Dichtung ist so groß und so lebensfrisch, weil sie mit Notwendigkeit aus diesen großen und gesunden Ideen floß; sein Leben hat, wie man mit Recht bemerkt hat, „einen Bruch", seine Erscheinung eine höchst verwundbare Stelle, weil es ihm nicht (wie Lessing, Goethe, Schiller, die er eben deshalb so hoch verehrte, oder auch wie seinem Liebling Freiligrath) gelang, ein „ganzer Mann" im Sinne seines eigenen Ideals zu werden. Er gab fremden Verfehlungen die Schuld; schwerlich mit vollem Recht. Es lag auch schon in seiner genialen Veranlagung etwas, was bei der geringsten Begünstigung von außen her zu einem solchen Bruch in der Entwickelung führen konnte; „denn", wie es in Kellers Märchen von Spiegel dem Kätzchen heißt, „jede Kreatur wächst sich nach ihrer Weise aus."

Betrachten wir nun diese wunderbare „Kreatur" und ihre Weise etwas näher!

Mit Ausnahme des einzigen Nietzsche gibt es wohl keinen neueren Autor, über dessen Leben und Entwickelung so reichliche und vortreffliche Quellen vorliegen wie über Keller. Die Gefahr,

daß die romanhafte und in den letzten Teilen ganz freie Umgestaltung seiner Jugendzeit im „Grünen Heinrich“ die tatsächlichen Verhältnisse verdunkelt, ist durch das etwas schwerfällige, sonst aber in Auswahl der Briefe und Belege ausgezeichnete Werk von Jakob Bächtold behoben. Gottfried Keller war von früh auf eine merkwürdige Persönlichkeit; wer ihn kennen lernte, interessierte sich für das originelle Menschenbild. Dazu waren seine Briefe fast durchweg schriftstellerische Leistungen von packender Eigenart, die jeder Empfänger sorgfältig aufbewahrte; und unter seinen Korrespondenten waren zahlreich Männer wie Hettner, Auerbach, Freiligrath, Heyse, Storm, die zu Äußerungen über die wichtigsten Fragen Gelegenheit gaben. Er selbst hat auch in Zeiten, in denen er nichts veröffentlichte, vielerlei geschrieben, in den früheren Jahren auch nicht ungern von seinen Plänen und Absichten geplaudert. Wir sind über ihn sicherlich ausreichend unterrichtet. Und dennoch — wie schwer ist es, zu der Individualität selbst zu gelangen! wie manches muß Vermutung bleiben!

Gottfried Keller (1819—1890) wurde am 19. Juli 1819 in Zürich geboren. Sein Vater war ein tüchtiger, strebsamer Drechslermeister, der aber schon 1824 starb; die Mutter war eine tapfere, verständige, aber fast zu nüchterne Frau.

„Jede Hausfrau verleiht, auch wenn die Rezepte ganz die gleichen sind, doch ihren Speisen durch die Zubereitung einen besonderen Geschmack, welcher ihrem Charakter entspricht. Die Speisen meiner Mutter hingegen ermangelten, sozusagen, aller und jeder Besonderheit. Ihre Suppe war nicht fett und nicht mager, der Kaffee nicht stark und nicht schwach, sie verwendete kein Salzkorn zuviel und keines hat je gefehlt.“

Man begreift, daß ein phantasievolles und originelles Gemüt durch diesen Gegensatz nur um so stärker auf die Einbildungskraft und Einbildungslust hingelenkt werden mußte, die dem Knaben von vornherein eigen war. Er war ein Träumer; er hatte seine Lügenperiode, wie viele begabte Kinder, für deren Erfindungslust sich noch kein anderes Ventil öffnet. Der Jüngling läßt sich durch jedes Buch zu nachahmender Produktion anreizen. Jeder Anblick gibt ihm Stoff zum Weiterführen, Weiterspinnen. Wie, das ist zunächst Nebensache; die farbigere, lustigere Kunst des Malers scheint ihm vorerst dienlicher als die des Erzählers. Aber auch das einfache „Basteln“, das spielerische Pappen und Zusammenkleistern wirkt in den abenteuerlich-kunstvollen Inventar-

stücken der Seldwyler mindestens so stark mit, wie die Vorbilder der Romantik, auf die Bächtold verwiesen hat. Das wunderbare Buchbinderwerk der Jungfer Züs Bünzlin in Gedanken zurecht zu basteln, hat ihm vermutlich mehr Vergnügen gemacht als mancher tiefe Weisheitsspruch.

Aber dies spielende Behagen an der Existenz und der eigenen Gestaltungskraft bedurfte des Gegengewichtes einer strengen Leitung, einer festen Lenkung auf bestimmte Ziele. Die konnte die Mutter nicht geben; und auch die Schule versäumte ihre Pflicht. Originelle Schüler sind selten die Lieblinge pedantischer Lehrer; einen Hinterhalt an hohen Gönnern hatte der arme Sohn der einsamen Drechslerswitwe auch nicht. Was Wunder, daß bei irgend einer Gelegenheit, wo „ein Exempel zu statuieren war", gerade der Gottfried Keller (1834) aus der Schule flog? Er hat all sein Lebtag das als das größte Unrecht, das ihm geschehen, und als das größte Unglück, das ihm widerfahren, angesehen. Das heiße geistiges Leben köpfen, sagte zornig noch der reife Mann. Während die Romantiker den nicht genügend bedauern können, den „der pedantische Zwang der Schule um seine Originalität betrügt", hat Keller, sicherlich ein Originalgenie, die Unterbrechung seiner geistigen Bildung als unaustilglichen Schaden beklagt. Der Schade ist da. Gottfried Keller, soviel er später gelesen, studiert, sich angeeignet hat, vermochte es niemals, gewisse Lücken seiner Bildung ganz auszufüllen. Es waren aber nicht sowohl Lücken des Wissens als der Erziehung. Er blieb in einer Weise undiszipliniert, die er selbst bitterlich empfand. Durch alle Feinheit des Weltweisen brach plötzlich der Naturbursche durch. Urplötzlich sprang der kleine rundliche Mann mit den großen Augengläsern, durch irgend ein unschuldiges Wort gereizt, wütend auf, zerschlug die Gläser oder schlug auch einfach auf den oft völlig harmlosen Tischgast los. Und je stärker diese vulkanischen Unerzogenheiten verblüffen mußten, desto argwöhnischer beobachtete Keller seine Umgebung. Das Schlimmste aber war, daß das Vertrauen zum eigenen Ich fehlte. Haltungslos, schwankend irrt er durch die Jugendjahre — eine interessante Romanfigur; aber eben kein erbaulicher Charakter. Schließlich ist doch seiner Kunst auch dieses Irren zum Besten gediehen; seinem Leben nicht.

Um der ununterbrochenen inneren Produktion zum Ausdruck zu verhelfen, bleibt er zunächst bei der Malerei — auch von prak-

tischen Rücksichten geleitet. Dichter-Maler waren, wie Bächtold bemerkt, gerade in Zürich keine Seltenheit; auch Ulrich Hegner (1759—1840) gehörte dazu, der treffliche Autor der „Molkenkur“, des ersten echtschweizerischen Romans, und zugleich ein treuer Schüler Goethes. Aber nebenbei trieb Gottfried Keller die Dichtung fort, und oft einigte sich beides, indem er malerische Entwürfe breit beschreibend ausführte. Schlechte Lehrer ließen ihm wieder das entgehen, was er am nötigsten brauchte: strenge Zucht. Ein guter Freund liest ihm einmal (1841) in einem charakteristischen Briefe den Text und meint, „Kellerchen“ sei „trotz Moral und guter Lektüre auf'm Weg in den tiefsten Kot“. Das gilt aber eigentlich für die ganze Zeit des Malerstudiums: daheim und (1840—1842) in München. Sicher waren die Anregungen unschätzbar, die ihm in der deutschen Kunsthauptstadt zuteil wurden. Das freudige Gewühl des berühmten, im „Grünen Heinrich“ so farbenprächtig geschilderten Dürerfestes (17. Februar und 2. März 1840) zauberte ihm auch noch in mündlichen und gedruckten Berichten anderer — denn selbst konnte er es nicht mehr mitmachen — eine schöne bunte Welt von künstlerischer Einheit vor; Freunde, Mitbewerber, sogar Plagiatoren begleiten seine technischen Fortschritte. Aber die tiefe Erniedrigung, in die ihn die Not, das Schuldenwesen, die fortwährende Selbstverteidigung der daheim darbenden Mutter gegenüber brachten, das alles drückte ihn so tief herab, daß ein gewisser Bodensatz von Zynismus nur zu leicht später in kritischen Momenten wieder sichtbar wurde Daheim ging es (1842—1848) nicht viel besser. Er empfand es bitter — wie Pankraz der Schmoller —, daß ihn die Arbeit von Mutter und Schwester erhielt; dennoch konnte er sich zu einer ergiebigen Tätigkeit irgend welcher Art nicht aufraffen, weniger aus Hochmut, als im Banne jener romantischen Traum- und Dämmerfreude. Er machte Entwürfe, führte ein Tagebuch, in dem er die Schicksale eines Ameisenhaufens so beachtenswert fand wie die der Trojaner; er schrieb auch in die Zeitungen.

Da machte ein äußerer Anlaß Epoche. Georg Herweghs und Anastasius Grüns Gedichte fielen dem emsigen Leser in die Hände und regten ihn um so tiefer auf, als ihre agitatorischen Klänge an den Sonderbundskämpfen der Schweiz einen einheimischen Herd politischer Leidenschaft vorfanden. Hoffmann von Fallersleben half (Oktober 1844) auch diesen jungen Poeten, wie Freiligrath, in die

politische Arena einführen; und die exilierten Dichter und Publizisten, vor allen das feindliche Brüderpaar Follen und Heinzen, nahmen ihn freudig auf. So erschien die erste Sammlung seiner Gedichte (1846). Sie fanden im Moment leidliche Beachtung, ungleiche Aufnahme; wie es denn auch in der Tat nichts weniger ist als eine fleckenlose Perlenschnur.

Aber die Umgebung, in die er geraten war, so interessant sie sein mochte, war pädagogisch wieder von zweifelhaftem Werte. Und eine neue Erfahrung ließ ihn das nur noch tiefer empfinden: eine ernste Liebe. Da schrieb nun der arme Kerl in seiner Herzensbedrängnis den wundersamsten Liebesbrief, der je geschrieben wurde, in seiner Mischung von barockem Ernst und tragischer Selbstironie ein Dokument, wie es nur seine kühnste Erfindung einer seiner Figuren hätte diktieren können:

> Ich bin noch gar nichts und muß erst werden, was ich werden will, und bin dazu ein unansehnlicher armer Bursche: also habe ich keine Berechtigung, mein Herz einer so schönen und ausgezeichneten jungen Dame anzutragen, wie Sie sind. Aber wenn ich einst denken müßte, daß Sie mir doch ernstlich gut gewesen wären, und ich hätte nichts gesagt, so wäre das ein sehr großes Unglück für mich, und ich könnte es nicht wohl ertragen. Ich bin es also mir selbst schuldig, daß ich diesem Zustande ein Ende mache; denn denken Sie einmal, diese ganze Woche bin ich wegen Ihnen in den Wirtshäusern herumgestrichen, weil es mir angst und bang ist, wenn ich allein bin . . .

Solche Liebesbriefe hat er auch später noch geschrieben, als ihn die Leidenschaft zu der schönen und geistvollen Johanna Kapp packte:

> Meine Jugend ist nun vorüber, und mit ihr wird auch das Bedürfnis nach einem jugendlich poetischen Glücke schwinden; vielleicht, wenn es mir in der Welt sonst gut geht, werde ich auch ein fröhlicher Mensch, der diesen oder jenen Winterschwank aufführt. Mein Herz aber einem liebenden Weibe noch als bare Münze anzubieten, dazu, dünkt mich, habe ich es nun schon zu sehr abgebraucht . . .

Kann man sich wundern, daß der eifrige Eheprediger unvermählt blieb, und daß nur die Schwester Regula, treu und tugendsam, aber die Verkörperung aller bedrückten Enge und Kulturlosigkeit, dem gealterten Dichter die letzten Jahre mit kümmerlich zumessender Liebe versorgte?

Endlich kam Rettung. Dem verdurstenden Pilgrim eröffnete die Hilfe seines väterlichen Staates den Weg zur weiteren Ausbildung. Er eilte nach Heidelberg, und er hatte es gut getroffen.

Die beiden Jahre, die er dort (1848—1850) studierte, sind das Fundament seiner ganzen dichterischen Größe geworden. Hier lehrte, in voller Blüte seines anregenden Talents, Hermann Hettner (1821—1882), auch er ein „politischer Historiker" auf dem Boden der Kunst- und Literaturgeschichte; hier hörte er den geistvollen Anthropologen Jakob Henle (1809—1885), dessen lebendige Schilderung des menschlichen Organismus er sich freilich sofort ins Malerische übersetzte:

> So sah ich den Kreislauf des Blutes gleich in Gestalt eines prächtigen Purpurstromes, an welchem wie ein bleicher Schemen das weißgraue Nervenwesen saß, eine gespenstische Gestalt, die, in den Mantel ihrer Gewebe gehüllt, begierig trank und schlürfte und die Kraft gewann, sich proteusartig in alle Sinne zu verwandeln. Oder ich sah die Millionen sphärischer Körper, welche ebenso ungezählt und dem bloßen Auge ebenso unsichtbar, wie die Heerscharen der Himmelskörper, das Blut bilden, durch tausend Kanäle dahinstürmen und auf ihren Fluten unaufhörlich die Blitze des Nervenlebens . . .

Keine Stelle kann von Kellers Art, die Wirklichkeit gleichzeitig festzuhalten und doch zum schönen Märchen umzudichten, eine deutlichere Vorstellung geben.

Vor allem aber vertiefte er sich in die Philosophie, die Ludwig Feuerbach mit der hinreißenden Kraft seiner Entdeckerfreude und Befreiungslust vortrug. Sie übte auf seine innere Produktion einen so mächtigen Einfluß, wie die Bekanntschaft mit Spinoza einst auf Goethe.

Von Heidelberg wandte sich Keller nach Berlin (1850—1855). Wie Heidelberg die Zeit entscheidenden Raffens, so ist dies nach Bächtolds Wort die des entscheidenden Schaffens. Die Hauptstadt, auf die Keller nach alter Dichtergewohnheit beständig schalt, und deren Literatenkreise ihm vielfach Grund genug zum Schelten boten, hat ihn doch endlich in die Bahn gebracht, für die er geschaffen war; sie bedeutete für ihn, was München für Hebbel ward. Die „Gedichte" hatte die Revolution „vom Tisch gewischt"; jetzt entstand (1851) eine Sammlung „Neuere Gedichte", die die wertvollsten Proben seiner Lyrik enthält. Hier ward (1851—1855) der „Grüne Heinrich" fertig; hier auch der erste Band der „Leute von Seldwyla" (1856) — die beiden bezeichnendsten Werke, die er überhaupt geschaffen hat, deren Originalität spätere, zum Teil reifere Werke nicht erreicht haben. Die „Leute von Seldwyla" sind 1854—1855 „in einem glücklichen Zuge" niedergeschrieben;

der zweite Teil gehört erst der Staatsschreiberzeit an. Dagegen fällt auch der Plan der „Sieben Legenden“ noch in die Berliner Zeit. Sie hat also für Keller die gleiche Bedeutung wie der Münchener Aufenthalt für Ibsen: sie gab ihm die Möglichkeit, überreiche Keime in Muße — deren er sich beim „Grünen Heinrich“ nur zu viel gönnte! — zur Entfaltung zu bringen. Sie machte ihn zwar nicht zum berühmten Manne — noch bei der Züricher Feier seines 50. Geburtstages war er trotz aller Bemühungen Vischers, Auerbachs, Hettners im „Reich“ fast unbekannt, und erst Anfang der siebziger Jahre begann sein Ruhm zu steigen und sich zu verbreiten. Aber wenn er auch noch nicht berühmt war, eine sichere Geltung hatte sein Name doch von jetzt an. Kenner wie Scherer und Heyse und Storm wußten, von wo vor allem noch Schönes und Großes für unsere Literatur zu erwarten war.

Als ein gereifter Mann kehrte der Dichter (Dezember 1855) nach Zürich heim. Noch war zwar die bürgerliche Existenz nicht nach Wunsch gesichert; aber das verstand sich doch jetzt von selbst, daß die geistige Aristokratie der damals so reich gesegneten alten Schweizerstadt ihn als ihresgleichen aufnahm: Fr. Th. Vischer, der große Architekt Semper, Richard Wagner, dazu Besucher wie Varnhagen, Heyse, der alte Freund Hettner. Man nahm sich seiner eifrig an, suchte ihn auf dem damals für Dichter beliebten Wege der Professur für Literaturgeschichte zu versorgen, verschaffte ihm endlich zu allgemeinem Erstaunen ein wichtiges öffentliches Amt: er wurde (14. Sept. 1861) erster Staatsschreiber von Zürich.

Kein Wort hatte die Männer der romantischen Lebensführung mit solchem Entsetzen erfüllt wie das Wort „Schreiber“ — und nun gar „Staatsschreiber“! „Willst du vielleicht wie eine matte Fliege im Tintenfaß ersaufen?“ schrieb (1820) Philipp Wackernagel an seinen Bruder, den Germanisten Wilhelm. „Siehe die Schreiber an, die Schlacken, ausgebrannt, die Geister, ausgemergelt!“ Aber dem Staatsschreiber von Zürich bekam die „Schreibform“ ganz trefflich. Es ging ihm wie den Heiligen seiner „Legenden“, die sich doch erst recht wohl fühlen, nachdem sie aus den himmelströmenden Idealismus in den Hafen der bürgerlich-gemächlichen Existenz eingelaufen sind. Scheint das der Großmannssucht einiger neuester Weltverächter „philiströs“ so sehe ich in Kellers Auffassung nur die rechte Konsequenz der Weltfrömmigkeit des Dichters, für den eine jede Tüchtigkeit zu den duftenden Blumen der Lebensflur



Gottfried Keller

Photographische Aufnahme von Karl Stauffer-Bern



gehört. Nichts hat ihm mehr imponiert als männliche, auf ein Ziel gerichtete Tätigkeit, und an seinem Ideal Schiller vergaß er nicht zu rühmen, daß er auch selbst die Verpackung der „Horen" besorgt habe. Die Reize — und die Gefahren ungebundenen Umherfahrens kannte er zur Genüge. Nun hatte er ein Amt, das ihm zugleich reichliche Versorgung und reichliche Arbeit gab. „Es gibt wohl keinen Dichter," sagt Frey, „der seinen Namen so oft unterzeichnete wie Keller: annähernd zweihunderttausendmal wird er es getan haben; auch dürfte keiner je so viel Manuskripte angefertigt haben: allermindestens 200 Bände, im Format seiner Werke gerechnet, liegen noch in den Archiven." Er ward ein musterhafter Beamter, der seine Paßvisitationen und die 1988 Heimatsscheine von 1874 mit derselben behaglichen Liebhaberei fertigstellte wie einst die gemalten und gedichteten Traumgespinste und selbst völlig gleichgültige Mitteilungen, die er bloß von Zimmer zu Zimmer schickte, gern „fertig machte", indem er sie in einen Briefumschlag schloß. Das Gefühl, gelandet zu sein nach romantischer, aber auch kummervoller Odyssee, schützte ihn vor der Vergrämung, die Grillparzer bei viel leichterer Berufsarbeit überfiel. Manche Aufgabe lag auch ganz in seiner Neigung, so die Abfassung der Bettagsmandate; Bächtold hat eins mitgeteilt — wohl den formvollendetsten Hirtenbrief, den ein deutscher Volkspädagog je geschrieben hat, und voll goldener Weisheit.

Und vor allem: er diente seinem Vaterlande gern. Er war ein leidenschaftlicher Patriot. In literarischer Hinsicht hat er immer für die Einheit der deutschen Literatur gefochten, den unmöglichen und verderblichen Gedanken einer „schweizerischen Nationalliteratur" höchst energisch abgewehrt; und wenn er (1852) Erzählungen von Jeremias Gotthelf dramatisieren wollte, nahm er sich gleich vor, „das Provinzielle und Lokale in allgemeine Poesie aufzulösen." Aber in politischer Hinsicht war er von der Notendigkeit einer freien Schweiz innigst überzeugt, und jede Waffenübung daheim — wie Jordan und Freytag, wie Jhering und Fontane war der kleine Mann mit den zu kurzen Beinen ein begeisterter Soldatenfreund — erfüllte ihn neu mit dem Bewußtsein, sein Vaterland habe noch das volle Recht des Sonderdaseins. Als bei einem beklagenswerten Konflikt einige deutsche Zeitungen albernerweise mit der „Teilung der Schweiz" drohten, erklärte Keller in höchster Aufregung, er werde sich mit seiner alten Pistole eine

Kugel vor den Kopf schießen, wenn es dahin käme. Ein ungesunder Kosmopolitismus lag dem Echtbäuerlichen in Kellers Wesen so fern, wie ein lebendiges Weltbürgertum in rein geistigem Sinne seinem Pantheismus fast selbstverständlich war. Das Jahr 1870 fand ihn natürlich auf der Seite Deutschlands, und die traurigen Vorfälle, die der Radikalismus damals in Zürich hervorrief, werden durch seine Stellung wie die C. F. Meyers genügend und reichlich aufgewogen.

Endlich zog es ihn doch wieder zum otium cum dignitate. Am 8. Juli 1876 hieß es im Protokoll des Regierungsrates: „Nachdem H. Staatsschreiber Dr. Gottfried Keller sein letztes Protokoll verlesen, werden ihm namens des Regierungsrates seine fünfzehnjährigen Dienste vom Präsidium warm verdankt." Der „Dr." war ein Ehrengeschenk der Züricher Hochschule; ebenso hat Berlin später Fontane geehrt. — „Dann kaufte sich der Herr Alt-Staatsschreiber einen staatsmäßigen Schlafrock und begab sich unverweilt an die Ausführung alter dichterischer Vorsätze." Die „Sieben Legenden" (1872) und der zweite Teil der „Leute von Seldwyla" (1874) waren schon gegen Schluß seiner Amtstätigkeit erschienen; nun folgten rasch die „Züricher Novellen" (1878), die Umarbeitung des „Grünen Heinrich" (1879—1880), das „Sinngedicht" (1881), die Ausgabe der „Gesammelten Gedichte" (1883), endlich „Martin Salander" (1886). Dann überschlich langsam mit zähem Schritt Krankheit und Altersschwäche den Dichter, der in der zweiten Hälfte seines Lebens so unermüdlich gearbeitet, wie in der ersten „gebummelt" hatte. Alte uud neue Freunde sorgten für den durch den Tod der alten Schwester ganz Vereinsamten — die Mutter war drei Jahre, nachdem der Gottfried endlich so glänzend auf dem Amtssessel landete, gestorben. Da waren vor allem Arnold Böcklin und der treffliche nordische Dichterfreund Petersen, der auch Kellers Freundschaft mit Storm vermittelt hatte; jüngere Verehrer wie die Literarhistoriker Jakob Bächtold und Adolf Frey; dazu Korrespondenten wie Freiligrath, des prächtigen Mannes würdige Familie und (seit der Feier von 1869) die Familie des Wiener Professors Exner, mit der er wohl die köstlichsten seiner unschätzbaren Episteln gewechselt hat. C. F. Meyer fand den Schwerkranken noch immer in dem alten „Spinnen und Weben der Phantasie"; Petersen schilderte die Deutlichkeit, mit der er noch die Traumerscheinung zweier ganz in Gold gehüllter Ritter beschrieb.

Und sanft träumte sich am 15. Juli 1890 der größte Dichter, den Deutschland seit Goethe besaß, in die stumme Unendlichkeit hinüber.

Der größte Dichter seit Goethe? Es hat nicht viel Zweck, über Superlative zu streiten. Ein anderer mag dem Lyriker Heine diesen Rang zusprechen, oder vielleicht dem Dramatiker Grillparzer oder Heinrich von Kleist; unter den Epikern hat Keller seit dem Dichter des „Werther“ nicht seinesgleichen.

Was Keller selbst von dem großen Epiker forderte, hat seine glänzende Kritik Jeremias Gotthelfs (denn es ist nur eine Kritik in mehreren Aufsätzen) gelehrt. Vor allem verlangt er, „daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin- und hergeschoben zu werden, d. h. daß die Erscheinung und das Geschehene ineinander aufgehen.“ Dieses durchgreifende Kennzeichen des echten Epikers kann man bei Keller wie bei wenigen studieren. Er hat ja eine wahre Leidenschaft für das Beschreiben. Er sucht Gelegenheiten auf, Dinge, die zur Beschreibung herausfordern. Feste sind ein Lieblingsgegenstand seiner Poesie, wie das Dürerfest und die ländlichen Ergötzungen im „Grünen Heinrich“, das Waldfest im „Dietegen“, die Feier, die das „Verlorene Lachen“ eröffnet, vor allem auch die der „Sieben Aufrechten“. Und wer kann ein Fest ansehen, ohne es beschreiben zu wollen? Oder gar die kleinen Kunstwerke, auf die wir schon hinwiesen — wie gründlich wird der chinesische Tempel der Züs Bünzlin beschrieben! Aber nun sehen wir staunend, wie diese Beschreibungen ein Glied der fortschreitenden epischen Handlung werden, weil sie eben „in gesättigter Empfindung“ mitgenossen werden können. Jene Feste bilden den Hintergrund für die gehobene Existenz Justinens und Jucundi oder bezeichnen den Höhepunkt des Daseins für die „Aufrechten“; der Papptempel veranschaulicht in rührender Weise die hingebende Passion des guten Emanuel, die Züs in ihrer Herzlosigkeit ganz aufgezehrt hat. Sie sind so lebendig, sind so gut Zeugnisse einer alles mit gleicher Liebe hervortreibenden Schöpferkraft wie die Menschen selbst. Wir erinnern uns dann, wie gern auch das ewige Vorbild aller Epik, Homer, Festbeschreibungen gibt und bei Wettkämpfen oder Schmausereien jede Eigenart festlich zugerüstet hervortreten läßt; wie er den Schild des Achilleus beschreibt, oder Goethe in den „Wahlverwandtschaften“ die Parkwege. Wir begreifen, daß Keller gegen

seines hochverehrten „tapfern Lessing“ „Laokoon“ eine Gegenschrift richten wollte. Man muß eben festhalten, daß bei Kellers eigentümlicher Art jede Beschreibung eine Nachschöpfung, eine Neuschöpfung wurde.

Das ist die größte und unentbehrlichste Gabe des Epikers: die Dinge uns anschaulich zu machen und zugleich interessant. Die genaue Beschreibung bei Zola läßt uns kühl, weil sie nichts ist als die Wiedergabe eines beliebigen Gegenstandes; die temperamentvollen Schilderungen bei Brentano lassen uns die Dinge nicht sehen, weil er selbst sie nur unklar sieht. Keller kennt alle von innen aus, weil er sie geschaffen hat, weil er in dem Baum, den er beschreibt, und in der Flinte, und in dem Gotteshäuschen des Vitalis sozusagen selber drin gesteckt hat. Und das Wunderbare ist nun die Gleichmäßigkeit, mit der er Großem und Kleinem seine Liebe zuwendet — wie die Natur selbst. Es ist nicht eigentlich richtig, zu sagen, diese mit so viel Anteil beschriebenen Gegenstände seien symbolisch. In gewissem Sinne sind sie es freilich, aber nicht mehr, als die Gestalten selbst auch. Äußerungen sind es alles einer unerschöpflichen Schöpferkraft, die hervorbringen muß, weil sie keine andere Existenz besitzt als in der Produktion selbst.

Und dies ist die zweite Gabe des echten Epikers: die Unerschöpflichkeit. Wir fühlen, die Epen Homers könnten verdoppelt werden — wenn noch Sänger da wären wie ihre Schöpfer: Ariosts Phantasie kennt keine Grenzen; und ein geringerer, aber echter Epiker wie Rosegger — wie viel Gestalten, wie viel drollige Situationen, wie viel merkwürdige Reden hat er der Welt geschenkt, die ohne ihn undenkbar wären und nun so notwendig sind wie Napoleon oder wie seine Ansprache vor den Pyramiden! Aber wer könnte sich mit Keller vergleichen! Von den Erfindungen, die er verschwenderisch allein in dem dünnen Bändchen der „Legenden“ ausstreut, könnte ein Dutzend Märchenerzähler und Kulturnovellisten bequem das Leben fristen. In dem „Grünen Heinrich“ wird der Fülle schier zu viel. Dies Jugendwerk ist ja doch in jedem Sinne „Wahrheit und Dichtung“. Die kümmerliche Öde seiner freudlosen Jugend, sagt Frey, habe er hier in einen herrlichen Wundergarten umgeschaffen. Das ist doch nicht ganz recht: der Wundergarten war eben die Freude auch der wirklich verlebten Jugend, nur daß er damals abseits vom Leben blühte; jetzt aber stellt der Dichter ihn mitten hinein, so daß Erlebnis und Traum, Erinnerung und

Phantasie sich zu einer unvergleichlichen via triumphalis gestaltender Erzählungskunst zusammenfinden. Gleich reich, aber mit weiser Mäßigung zusammengehalten, fließt der Strom der Erfindung noch in dem ersten Band der Seldwyler und in den Legenden. „Die drei gerechten Kammmacher", Kellers Lieblingsstück, sind allein ein Museum voll Kostbarkeiten, in dem der Jungfer Züs hochgelahrte Rede über die Tiere und das köstliche Abenteuer der blau übermalten Wanze gleich wunderbarlich glänzen. Und diese Gleichnisse, die immer über die vorgeführte Welt, als sei es an ihrer Fülle noch nicht genug, noch eine neue malen, wie ein altdeutscher Maler auf den Deckel eines Reliquienkästchens, den sein Heiliger in der Legende trägt, eine neue Legende zeichnet! „Schon als die beiden andern ihn im Bette zwischen sich nahmen, zeigte sich der Schwabe als vollkommen ebenbürtig und lag wie ein Schwefelholz so strack und ruhig, so daß immer noch ein bißchen Raum zwischen den Gesellen blieb und das Deckbett auf ihnen lag wie ein Papier auf drei Heringen." Und diese beiden fabelhaft anschaulichen Gleichnisse steigen dabei so organisch aus der Atmosphäre der drei armen Teufel hervor! Oder in den „Legenden" — welche Erfindungen von dem grotesken Ritter „Maus der Zahllose", der sich die aus seinen Nasenlöchern hervorstehenden Haare etwa sechs Zoll lang hat wachsen lassen und in zwei Zöpfchen flechten ließ, die an den Enden mit zierlichen roten Bandschleifchen geschmückt waren — bis zu der von Wilhelm Scherer nach Verdienst gepriesenen großartig symbolischen Szene, wo die neun Musen im christlichen Himmel ihr Lied anstimmen, das hier so sehnsuchtsschwer und klagend klingt, daß Heilige und Propheten, von Erdenleid und Heimweh ergriffen, in unendliches Weinen ausbrechen!

Nach dem überreichen Sommer in Berlin ist dann eine gleich üppige Ernte der epischen Erfindung nicht wieder reif geworden; am flüssigsten strömen die Einfälle noch im zweiten Teil der Seldwyler und dann wieder im „Sinngedicht". Im „Salander" ist die Erfindungsgabe ermattet; auch das, neben der realistischen Darstellung, mag dazu beigetragen haben, daß Keller selbst das Buch verwarf: „Es ist nicht schön! es ist nicht schön! Es ist zu wenig Poesie darin!" Aber bei den älteren Dichtungen hat man den Eindruck, als ob alles, was uns geschenkt wird, doch nur eine volle Bescherung abgeschnittener Weintrauben von einem unerschöpflichen Weinberg sei. So empfand er auch selbst; so sprach er von den unablässig

ihm „aufstoßenden Schnurren", die ihn aber belustigten, während den armen Otto Ludwig, der die seinen nicht beherrschen konnte, die „närrischen Possen" eher plagten. Es ist bei Keller auch kein Stellchen so klein, daß sich ihm nicht neue Lebenskeime entringen. Spiegel das Kätzchen soll eine Erfahrung machen, die es von dem gedankenlosen Freßleben bekehrt. Ein anderer Poet hätte etwa erzählt: „Eines Tages fand er einen Krametsvogel, der an seinem Fraß erstickt war." Bei Keller wird das gleich wieder eine kleine bunte Schilderung: „Als er den Krametsvogel nachdenklich zerlegte, fand er dessen kleinen Magen ganz kugelrund angefüllt mit frischer unverzehrter Speise. Grüne Kräutchen, artig zusammengerollt, schwarze und weiße Samenkörner und eine glänzendrote Beere waren da so niedlich und dicht ineinandergepfropft, als ob ein Mütterchen für ihren Sohn das Ränzchen zur Reise gepackt hätte." Wie dies Bild gleich wieder neue Vorstellungen erweckt! Gleich denken wir an die Vogelmutter, die nun ihr totes Kind vermißt.

Die dritte große Gabe eines echten Epikers ist die Kunst, seinen Schöpfungen bei aller Mannigfaltigkeit eine innere Einheit zu leihen. Daran fehlte es z. B. bei dem erfindungsreichsten Romantiker, bei Brentano. Burleske und ironische Einfälle, tiefe und feierliche Gedanken werden etwa in der Erzählung von Gockel, Hinkel und Gackeleia so nah gepflanzt, daß wir den Eindruck der Notwendigkeit verlieren. Wir wissen alle: nur im Paradiesgarten stehen Fichtenbaum und Palme nebeneinander; kein Klima zeitigt beide. Darin liegt E. Th. A. Hoffmanns Kraft, daß er das Groteske und das Ernste, das ganz Singuläre mit dem Symbolischen zu einem eigenen Stil zu verbinden weiß, die bei Tieck, bei Brentano und anderen unverbunden nebeneinander stehen. Bei Keller ist der starke einheitliche Stil nirgends zu verkennen. Am glorreichsten ist er freilich in der wunderbaren Zauberwelt der „Sieben Legenden" durchgeführt; aber auch in Seldwyla hier, in Zürich dort — wie ist alles auf einen Grundton abgestimmt! Die spielerische Zwecklosigkeit der Seldwyler, bei denen der krauseste Kopf am besten gedeiht; die ehrenfeste Solidität des alten Zürich (in den „Züricher Novellen"), vor der alles Unechte abfällt, Buz Falätscher, der den geistlichen und weltlichen Helden, Herr Jacques, der das Original oder seinen Patron spielen will; der Kampf zwischen beiden Arten, zwischen Ehrenfestigkeit und Scheinglanz, im neuen Zürich (im „Salander") — sie durchdringen als feiner

Äther alle Zwischenräume und lassen keinen leeren Raum. Die Gespräche wie die Erzählungen im „Sinngedicht" haben einen direkt lehrhaften Ton, wie er dem reisenden Forscher am besten steht, ein langsameres Tempo; die Experimente wiederholen sich, Gegenstücke werden aufgestellt („Regine" und „die arme Baronin"), während im „Grünen Heinrich" alles in jugendlich unbesorgtem Leichtsinn durcheinanderfliegt:

> Ein schrankenloser Leichtsinn soll
> In diesem Streit mein Schildknapp' sein ...
>
> Ich lieb' es, so mir halb bewußt
> Am offnen Abgrund hinzustreifen,
> Und über mir lass' ich mit Lust
> Das Aug' ins grundlos Blaue greifen.

„Man liest und liest und liest sich hinein", sagt Scherer von dem Jugendroman, „und wird gefangen von der seltsamen Welt und ist voll Bedenken und selbst Widerstreben und liest doch weiter und kann nicht aufhören, etwa wie man vor einem vielfächerigen alten Schubkasten voll vergilbter Papiere und halbvermoderter Briefe und Stammbücher und intimer Aufzeichnungen gewöhnlicher und ungewöhnlicher Menschen sitzt und wühlt und wühlt und eine ganze versunkene Gemütswelt nach und nach vor sich aufsteigen läßt."

Das ist der Stil des „Grünen Heinrich": eine liebenswürdige, bezaubernde Unordnung, wie sie in dem Schrank eines vielseitig angeregten Künstlers herrschen wird. Und so hat auch jedes der größeren Gedichte von epischer Färbung seinen eigenen Grundton: der mild-trotzige des „Has von Überlingen" kontrastiert mit dem kindlich-unbefangenen des „Narren von Zimmern" oder dem genialen Übermut des „Apothekers von Chamounix".

Wieder aber erwächst die Eigenart jedes einzelnen Werkes organisch aus der gemeinsamen Grundlage einer durchgehenden Stileinheit. Die Unordnung des „Grünen Heinrich" und die Regelmäßigkeit des „Salander", die Ironie der „Leute von Seldwyla" und der Ernst von „Ursula" sind nur Momente ein und desselben Menschenlebens. Was Herder und Goethe und Otto Ludwig vor allem an Shakespeare bewunderten, das bestaunen wir auch bei dem, den Heyse den Shakespeare der Novelle genannt hat: die Einheitlichkeit eines großen durchgehenden Stils, der für die wechselnden Eigentönungen zahlreicher Werke die gemeinsame Grundfarbe bildet.

Kellers Stil zeigt sich zunächst in der Sprache. Sie ist

überall kräftig, überall originell. Sie ist keineswegs immer korrekt; Fehler des Autodidakten begegnen so gut wie bei Chamisso oder Kleist. In der Stelle aus den „Kammmachern“, die wir vorhin zitiert haben, schreibt Keller, „daß immer noch ein bißchen Raum zwischen jedem der Gesellen blieb“, und ähnliche Verstöße gegen Logik und Sprachgebrauch sind leicht aufzusammeln. Was tut's? Wer möchte diese in unablässig frischem Strom voll Waldgeruch dahinfließende Sprache für die pedantische Genauigkeit eines Stifter hingeben? Kellers Wortbildungen sind mit Recht berühmt; immer springen sie aus der Situation hervor, während Johannes Scherr die im Hinterzimmer der Werkstatt gefertigten von Zeit zu Zeit wie Papierblumen an den Kuchen steckt. Worte wie „Haidelführer“, „Frauenwähler“, „das aufwärts gehörnte Schnurrbärtchen“, die sich in den Romanen finden, begegnen in überquellender Fülle vor allem bei dem bequemen Gehenlassen der Briefe; daneben Simplicia aus dem dialektischen Gebrauch wie „äufnen“. Die Epitheta, deren Pflege in der deutschen Literatur eigentlich erst mit Heine beginnt — noch Goethe zog typische Beiwörter den individualisierenden vor —, sind von der gesuchten Paradoxie der Jungdeutschen hinweg zu lebendiger Anschaulichkeit entwickelt: „ein kleines Buch voll hölzerner, blutloser Fragen und Antworten“; „ein schüchternes Zeichen der Hausglocke“; auch die Beiwörter werden gern erneut: „das ziervolle Geschöpf“. Sehr beliebt sind die — allerdings allgemein schweizerischen — ironischen Diminutiva wie „Ungeheuerchen“, „Greislein“, „Jährchen“, gern durch wohlwollende Epitheta verstärkt: „ich vermißte die guten Weinrestchen meines früheren Standes“; „das küßliche Breitmäulchen“; „ein wackeres Kätzlein“; oder wieder mit seltenerem Beiwort: „ein zieres Weiblein“. Man spürt hier die ganze Liebhaberei, mit der der Schöpfer seine zierlichen Geschöpfchen streichelt — als „eine väterlich liebende Stellungnahme zu allen Dingen“ deutet es Ricarda Huch — und zugleich doch die Überlegenheit, die das einzelne eben nur als ein kleines Einzelstückchen bewertet. Eine charakteristische Stilprobe aus den „Legenden“ zeigt diese „mit Empfindung gesättigte“ Eigenart in voller Blüte:

> Denn was den Prediger betrifft, so ist er schon da, er steht vor dir, du schwarzäugiges Höllenbrätchen! Und das Kloster ist dir auch schon hergerichtet wie eine Mausfalle, nur daß man ungesündigt hineinspaziert, verstanden? Ungesündigt bis auf den sauberen Vorsatz, der indessen einen

erklecklichen Reueknochen für dein ganzes Leben abgeben und nützlich sein mag; denn sonst wärst du kleine Hexe auch gar zu possierlich und scherzhaft für eine rechte Büßerin!

Das „schwarzäugige Höllenbrätchen" gibt den Grundakkord an für die Melodie, mit der der Prediger seine bildhübsche Sünderin fangen will: das Behagen an dem reizenden Fang mischt sich mit der wohlwollenden Superiorität des Bußmeisters über die törichte Jungfrau. — Doch ist nicht zu leugnen, daß gerade die Liebhaberei für die Verkleinerungsformen, so gut sie psychologisch begründet ist, der Sprache Kellers hin und wieder etwas Manieriertes zu geben scheint; um so mehr, als die ironischen Diminutiva damals überhaupt Mode waren: Jordan spricht etwa von den „Gefühlchen" der Lyriker, andere von Revolutiönchen oder Thrönchen. Keller selbst hat das in dem kleinen Gedicht „Die Aufgeregten" mitgemacht. Bei ihm ist aber sonst wieder die volkstümliche Grundlage heranzuziehen: die Rede des Volkes liebt diese Formen, besonders auch die behaglich streichelnde Verkleinerung hochgehaltener Dinge: „ein Sümmchen", „ein Weinchen", „ein hübsches Pöstchen." Speziell schweizerisch sind auch die Koseformen mit „Mann": „ein gedankenreicher Katzenmann", „der kinderfrohe Schweizermann"; manchmal in den Gedichten, stehen sie auch nur zur Erleichterung des Reims: „ein perlbesäter Hindumann", „ein Schattenmann".

Höchst charakteristisch verbindet sich nun mit diesem individuell-volkstümlichen Wortgebrauch ein an Goethe geschulter Satzbau. Kellers Sätze sind fast stets übersichtlich in zwei Hälften geteilt, die sich akustisch genau das Gleichgewicht halten: „Wenn Johannes ein Schneider hätte werden wollen, so wäre er jetzt wenigstens im Besitz einer Nadelbüchse gewesen: sonst verspürte er keinen weiteren Nutzen noch Fortschritt seiner Minnesachen seit dem glückseligen Jagdvergnügen." In älterer Zeit kommen wohl noch künstliche Satzgebilde vor, die an die labyrinthischen Gänge des Papptempelchens der Jungfer Züs erinnern:

Auf diesen folgte ein stattlicher Mann in Uniform: dieser blickte ruhig, fast schwermütig, aber doch mit mitleidigem Spotte drein, und endlich schloß den Halbkreis, dem Jüngling gegenüber, ein Abbé in seidener Soutane, welcher, wie eben erst aufmerksam gemacht, einen forschenden, stechenden Blick auf den Beschauer richtete, während er eine Prise zur Nase führte und in diesem Geschäft einen Augenblick anhielt, so sehr schien ihn die Lächerlichkeit, Hohlheit oder Unlauterkeit des Beschauers zu frappieren und zu heillosen Witzen aufzufordern.

Später, vor allem im „Salander“, sind die Sätze fast durchweg kurz und einfach, ohne die alte Zweiteiligkeit aufzugeben.

Das Hauptkennzeichen des Kellerschen Stils aber ist jener unerschöpfliche Bilderreichtum, dem Vergleich und Metapher nicht gesuchter Schmuck, sondern notwendiger gesteigerter Ausdruck sind. Man kann, um ein Bild des hierin Keller nahekommenden Lessing (dem schon deshalb niemand den Dichternamen absprechen darf) zu gebrauchen, kaum eine Nadelspitze in seine Bücher setzen, ohne herrliche, neue und doch sofort uns vertraute bildliche Ausdrücke zu treffen. Hier nur ein paar schöne Beispiele: „Indem ich sie so gewaltsam an mich gedrückt und geküßt und sie in der Verwirrung dies erwidert, hatten wir den Becher unserer unschuldigen Lust zu sehr geneigt; sein Trank überschüttete uns mit plötzlicher Kälte . .“ Wird hier die Metapher von dem „Becher der unschuldigen Lust“ nicht zum greifbaren Bild? wie jene Umarmung das Glas zum Überfließen bringt und nun gerade die unschuldige Kühle die jungen Herzen erschauern läßt? Wie oft sind schon die Baumwipfel eines Waldes mit einem Zeltdach verglichen worden! aber wie neu wird der Vergleich, wenn Keller von einem Gehölz junger Birken sagt: „Wie ein leichtes grünes Seidenzelt schwebte die zarte Belaubung in der Höhe, von den schlanken Silberstangen emporgehalten.“ Das wirkt so neu, weil das zarte Birkenlaub, die glänzenden Birkenstämme das Bild anschaulich individualisieren. Keller kann keine Bibliothek beschreiben, ohne die Bücher nach ihrer Art zu malen:

> Arm in Arm rauschten und knisterten die Frau v. Sévigné und der jüngere Plinius einher, hinterdrein wanderten die armen Schweizerburschen Thomas Platter und Ulrich Bräcker, der arme Mann im Toggenburg, der eiserne Götz schritt klirrend vorüber, mit stillem Geisterschritt kam Dante, sein Buch vom neuen Leben in der Hand. Aber in den Aufzeichnungen des lutherischen Theologen und Gottesmannes Johann Valentin Andreä rauchte und schwelte der Dreißigjährige Krieg.

Wie diese Verbildlichung für den Dichter, ist die Vorliebe für gnomische Schlußsätzchen für den Pädagogen bezeichnend. Fontane, der die psychologischen Gnomen noch viel mehr liebt, schiebt sie gewöhnlich in den Satz mitten hinein: „Der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens —“. Denn er will nicht belehren, sondern nur nebenbei aufmerksam machen; Keller will belehren. Deshalb schließt er gern einen großen Absatz mit einem solchen „denn“ oder „so“: „So ist jedes Unwesen noch mit einem goldenen

Bändchen an die Menschlichkeit gebunden." „Eine rüstig Streitbare würde den lebhaften Mann wahrscheinlich zu weiterem Tun gereizt haben; gegen die anmutige Schwäche der zarten Frau aber benahm er sich wie die wahre Stärke; er hütete sie wie seinen Augapfel, tat, was ihr Freude gewährte, und blieb nach vollbrachtem Tagewerk ruhig an seinem Herde."

Ruhig in gesättigter Kraft schreitet die Rede vorwärts. Niemals unterstreicht der Dichter; die Geschmacklosigkeit, durch Sperrschrift hervorzuheben — die sich die als Muster der Technik gepriesenen Brüder Goncourt alle Augenblicke gestatten —, hat er sich nach einigen politisch oder didaktisch aufgeregten Stellen der ersten Gedichtsammlung wohl nicht wieder zuschulden kommen lassen. Vorsichtig und mit Diskretion wird wiederholt; das Scheltwort, durch das Justine Jucundus von sich jagt, wird anfänglich verschwiegen und ausgesprochen erst, als es gesühnt ist, weil es sonst zu schwer wirken könnte. So fest hat der Dichter bei aller scheinbaren Lässigkeit der Anordnung den Faden in der Hand. Und kunstvoll wie der Helmschmuck auf dem Wappen wird zuletzt ein wirkungsvoller Schlußsatz an das Ende jeder Novelle gesetzt. Feierlich lobend tönt die Erzählung von Frau Regel Amrain aus: „Sie selbst streckte sich, als sie starb, im Tode noch stolz aus, und noch nie ward ein so langer Frauensarg in die Kirche getragen und der eine so edle Leiche barg zu Seldwyla." Kurze ironische Nachhiebe beenden die beiden humoristischen Meisterstücke „Kleider machen Leute" und „Der Schmied seines Glückes" — dies wohl die glänzendste Humoreske unserer Literatur, deren sich Boccaccio so wenig zu schämen brauchte wie Ariost des „Apothekers von Chamounix". Die Unholde der „Mißbrauchten Liebesbriefe" werden mit einem letzten Schub von der Tafel gewischt; ein wirksames Bild schließt das köstlich satirische Genrebild „Die Verlocken" ab. So hebt jedesmal der Ausgang den spezifischen Charakter der einzelnen Geschichte noch einmal wirkungsvoll hervor. Der Eingang ist dagegen meist schlicht, chronikartig: eine kurze Datierung, eine etwas ausführlichere Ortsangabe, im zweiten Teil der „Seldwyler" etwas einförmig mehrmals der Name der Hauptfigur lenken kurz und bestimmt auf die Hauptsache hin. Die Gliederung der Einzelgeschichten ist klar und übersichtlich, ohne steif zu sein, und im allgemeinen merkt man schon nach wenigen Sätzen, ob sie einfach oder verwickelt, vielteilig oder aus einem Stück sein wird.

Mit den Mitteln dieser individuell geborenen und eigenartig durchgearbeiteten Sprache nun baut sich Gottfried Keller seine dichterische Welt auf. Und wieder hat seine Welt ihr individuelles Gepräge. Auch das hebt er in jener überaus reichhaltigen Würdigung Jeremias Gotthelfs hervor, wie gewisse große epische Züge und Momente bei dem echten Epiker regelmäßig wiederkehren als die periodischen Sonnenauf- und -untergänge seiner Welt; dahin rechnet er „die behagliche Anschaulichkeit des Besitzes" und jene „Höhepunkte in seinen Geschichten, welche immer wiederkehren und immer so neu und schön sind: nämlich jene schweren oder frohen Gänge, welche seine Männer und Frauen tun in das Land hinaus, wenn sie bei Blutsfreunden oder Freunden und Getreuen Rat, Hilfe in der Not oder Teilnahme an ihrem Wohle suchen." Jede naturwüchsige Epik hat solche feste Züge; dahin gehört in der altgermanischen Poesie die Berufung von Ratsversammlungen, in dem alten englischen Roman die Schuldhaft, im französischen das Duell, und bei Fontane die Landpartie. Bei Keller sind sie reich vertreten. Dazu rechnen wir zunächst jene Feste und festlichen Veranstaltungen in wichtigen Momenten der Handlung, die wir schon erwähnten; oder eine Überschau von Heerscharen, fast an die „Teichoskopien" der großen alten Volksepen gemahnend, im Narrenfest des „Grünen Heinrich", in „Dietegen", im „Fähnlein". Echt volkstümlich wie diese Freude an Momenten festlicher Sammlung ist es, daß Keller, wie Frey schon hervorhebt, in seinen Werken so oft und gut schmausen läßt. Auf der anderen Seite weinen wohl bei keinem Autor moderne Menschen so viel und kräftig wie bei dem Züricher Meister. In beiden Zügen begegnet Kellers eigene Art der des Volkes. Er schmeckte allerdings das leckere Mahl des Schneiders Strapinsky mit Behagen nach, und er brach leicht in Tränen aus und hat das letzte Kapitel des Jugendromans „buchstäblich unter strömenden Tränen geschmiert". Eben dahin gehören andere wiederkehrende epische Momente. Man zankt und schimpft bei Keller mit wahrer Virtuosität, wie in dem alten Walthariliede; und alle Augenblicke führt das zu Schlägereien. Selbst alte Leute werden noch handgemein, wie die beiden Väter in „Romeo und Julie auf dem Dorfe" oder die Brüder Aegidi und der Schleifer im „Salander"; und hier wie bei dem verzweifelten Ringen der Kammmacher wird dann ein anderes uraltes Motiv der Volksepen erneut: der Kampf der Untauglichen, der Zwerge, Feiglinge oder

Greise. — Im Gegensatz zu diesen volkstümlichen und daher auch bei Keller beliebten Zügen werden die im modernen Kunstroman bis zum Übermaß verwandten schriftlichen Hilfsmittel der Erzählung nur sparsam verwandt: Briefe fast nur, wo sie direkt zur Charakteristik der Figuren dienen, wie in den „Mißbrauchten Liebesbriefen", Tagebücher wohl nur parodistisch, wie in derselben Novelle. Und diese Enthaltsamkeit ist um so höher anzuschlagen, als Keller selbst ein Meister des Briefstils war und in seiner Jugend auch das lyrische Tagebuch mit Traumaufzeichnungen und Gedichtmotiven gepflegt hatte. Aber das Schreiben ist nicht anschaulich genug; als geborener Epiker bringt Keller die Leute lieber persönlich zusammen. Das führt dann zu jenen großen Reden, die Prachtstücke deutscher Beredsamkeit bilden und kaum in einer größeren Erzählung ganz fehlen; ihren Gipfelpunkt bezeichnet Karls wundervolle Ansprache in den „Aufrechten". Keller war auch selbst, trotz aller gewöhnlichen Verschlossenheit, ein Meister der populären Anrede, der schon in München urplötzlich auf dem Stuhl stand und eine Ansprache an die Versammlung hielt. Er besaß auch seinen Anteil an jener kurzen epigrammatischen Toastberedsamkeit seiner Zeit, und nicht viele bessere Trinksprüche werden in der toastfreudigen Schweiz ausgebracht worden sein, als den er beim Jubiläum des berühmten liberalen Theologen Alexander Schweizer (1884) ausbrachte: „Es gibt, wenn ich recht sehe, zwei Sorten von Theologen: solche, die über dem lieben Gott, und solche, die unter ihm stehen. Alexander Schweizer hat immer zu der letzteren Art gehört. Er lebe hoch!" Die Theologen waren freilich sonst nicht gerade sein Fall; und an ihrer leicht zu salbungsvollen Rede reibt er sich gern, es mögen nun Orthodoxe sein oder Liberale. Die Predigten in den „Legenden" sind noch voll gutmütiger Ironie; bösartiger sind die im „Salander" und vor allem im „Verlorenen Lachen" die breite, recht con amore durchgeführte Parodie eines eleganten liberalen Weltpredigers. Nicht nur das Hauptmodell, ein Prediger Lang, auch weitere Kreise der „aufgebrachten Kurie des Freisinns" haben wegen dieser fröhlichen Verspottung eines hohlen Reformphraseurs gegen Keller einen „nachhaltigen Rachekrieg" geführt.

Die religiösen Probleme selbst treten öfters in die Erzählung, und sie selbst werden immer mit gebührendem Ernst behandelt. Vor allem nehmen sie in der Jugendgeschichte einen breiten Raum

ein. Auch das ist altepische Art; wie die Heldenromane des Mittelalters auf dem religiösen Gegensatze zwischen Christen und „Heiden" aufgebaut sind, so ragen schon in die Odyssee Kontraste hinein wie der der gottesfürchtigen Phäaken zu den gottlosen Kyklopen; und die Schilderung von Kultusgebräuchen gehört zum festen Bestand aller Volksepen.

In das Leben der einzelnen greifen allgemeinere Schicksale ein, große Unglücksfälle, Prüfungen des Volkes. Wie die Pest im Eingang der Ilias, tritt die Verleumdungsseuche im „Verlorenen Lachen" auf: unheimlich, unwiderstehlich, bei aller Grausamkeit doch eine göttliche Vergeltung. Neben die Kriege treten die großen Erschütterungen des Nationalwohlstandes, die Handelskrisen und großen Bankbrüche in derselben Erzählung, die epidemische Korruption des Beamtentums im „Salander". Man reist in fremde Länder und kehrt verändert heim — ein episches Lieblingsmotiv, das sich verschiedenartigst im „Pankraz" und in „Frau Regel Amrain", im „Narr auf Manegg" und „Salander", wiederholt im „Sinngedicht" benutzt findet; die verschiedene Gestaltung der Gesamtverhältnisse spiegelt sich dann in der Wirkung auf den einzelnen ab. Dabei wird der eigentlichen Freude am Ethnographischen, die an sich auch gut volkstümlich ist (man denke nur an unsere mittelalterlichen Gedichte von St. Brandan, vom Herzog Ernst), fast nur in dem überhaupt kunst- und schulmäßigeren „Sinngedicht" breiterer Raum gewährt („Don Correa"; „Die Berlocken"). Dagegen werden Eigenheiten von mehr lokalem Gepräge stark und liebevoll ausgemalt, wie an dem Gegensatz zwischen Seldwyla und Goldach oder Ruechenstein. Am liebsten freilich bleibt die Schilderung an noch engeren Bezirken, an Haus, Stube, Gerät haften. Auch Gottfried Keller war kurzsichtig, wie Annette v. Droste und Gustav Freytag; den großen Panoramen, den großen Übersichten eines in Bewegung begriffenen Festzugs merkt man es allerdings nicht an.

Aus dieser Welt steigen nun, wie aus jeder von besonderen Bedingungen umhegten, eigentümliche Charaktere hervor. In der Zeichnung der Hauptgestalten ist freilich der Didaktiker nicht zu verkennen. Fast immer stellt sich die Geschichte als Prüfung eines Charakters auf seine moralische Haltbarkeit dar. Der „Grüne Heinrich" bringt eine solche Reihe von solchen Prüfungen an einer Person; das „Sinngedicht" eine Kette von Experimenten an verschiedenen Figuren. Danach teilen sich die Hauptgestalten Kellers

fast so einfach ein, wie Ludwig Uhland die des germanischen Epos (in Treue und Untreue) eingeteilt hat: es sind die Zuverlässigen und die Unzuverlässigen.

Die Schlimmen sind fast durchweg dadurch charakterisiert, daß sie einen falschen, täuschenden Schein vor sich hertragen. Die Frauen tun es mit Bewußtsein: es sind kalte, brechende Koketten ohne Seele: die elegante Lydia (im „Pankraz") und die lächerliche Züs Bünzlin (in den Kammmachern"), die fromm spielende Violande (in „Dietegen") und die schöngeistig tuende Kätter Ambach (in den „Mißbrauchten Liebesbriefen"). Gern werden sie mit schlichten, gutherzigen Gegenbildern direkt kontrastiert, so in „Dietegen", den „Liebesbriefen", im „Correa". Die Männer dagegen verstellen sich nicht mit Absicht, sondern brennen in einem rasch verlodernden Strohfeuer dahin, an dessen Glut sie selber glauben; so Peter Gilgus in der zweiten Bearbeitung des „Grünen Heinrich", so die Seldwyler alle miteinander, aber auch die ehrlich mißglückenden Heiligen wie Vitalis (in den „Legenden") und Jucundus (im „Verlorenen Lachen"). Doch auch der grüne Heinrich selbst und noch mehr der leichtgläubige Idealist Martin Salander haben etwas von dieser Art, während Herr Jacques (in den „Züricher Novellen") davon geheilt wird.

Es ist wohl nicht anzuzweifeln, daß dieser eigentliche Haupttypus Kellers seine psychologische Wurzel in der Natur des Dichters hat. Keller ist so gut ein Stück Seldwyler, wie Cervantes ein Stück Don Quijote uud Swift ein Stück Gulliver war. Trotz aller angeborenen Tüchtigkeit hätte er so gut nach den romantisch-phantastischen Aufsätzen der Züricher und Münchener Jugendjahre scheitern mögen wie John Kabys oder der schließlich doch auch recht im Engen landende Pankraz. Es wird sogar nicht an Leuten fehlen, die in der Tätigkeit des Staatsschreibers von Zürich — mit Unrecht! — „jene krabbelige Arbeit von tausend kleinen Dingen, die man eigentlich nicht gelernt", erblicken, welche Keller für die gealterten Seldwyler aufhebt. Er aber sah eben den Segen des Amtes darin, daß es „weder eine kleine noch eine große Sinekure war", ihn ganz für sich in Anspruch nahm und nachher ihn ebenso ausschließlich seiner literarischen Tätigkeit überließ. In dieser selbst aber hat jenes Behagen an dem Bosseln und Zurechtstutzen der Kleinigkeiten gewiß etwas, was mit freundlicher Selbstironie in die zwecklos spielerische Geschäftigkeit der Seldwyler umgedeutet werden konnte.

Schlimm sind also eigentlich nur die unzuverlässigen Frauen; die unzuverlässigen Männer sind nur schwach. Wirklich böse männliche Charaktere treten nur als Nebenfiguren auf, und wie viel glimpflicher wird selbst der „Landschade" Louis Wohlwend (im „Salander") behandelt als das „Ölweib", die verkörperte Verleumdung (im „Verlorenen Lachen"). Sogar auf den Ausgang der drei Lumpen in der „Armen Baronin" fällt ein versöhnliches Licht, und nur gegen die „tugendhaften" Scheusale vom Schlag der Kammmacher ist der Dichter ganz unerbittlich. Dafür wird auf der andern Seite das Gegenbild, die Zuverlässigkeit, die Ehrenfestigkeit am liebsten und schönsten an weiblichen Gestalten gezeigt: Frau Regel Amrain übertrifft noch die sieben Aufrechten; und wie glänzt die „Salanderfrau"! —

Um diese Hauptfiguren drängt sich nun eine schier verwirrende Fülle von Nebengestalten aller Art, die meist gleich in ganzen Gruppen auftreten. Ihre Aufgabe ist es zumeist, den Helden seinem Schicksal entgegenzuführen, indem sie ihn in seiner Eigenart bestärken, wie die Gäste im Wirtshaus den Schneidergrafen („Kleider machen Leute"), wie Louis Wohlwend und die blödsinnige Schönheit den Salander. Zugleich haben sie aber fast immer auch in sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Hauptfigur, weil sie eben dem gleichen Nährboden entsprossen sind; wie Patroklos eine gewisse Ähnlichkeit mit Achilleus zeigt. So ist das ganze groteske Gefolge der Donna Feniza (im „Correa") mit ihr verwandt wie eine Hexe mit einem Häuflein böser Geister. Aber dies geht noch weiter. Wie der Erdboden an einer bestimmten Stelle nicht eine Frucht oder einen Baum hervortreibt, sondern deren viele, so treten auch bei Keller gern die seltsamsten Menschenpflanzen gedoppelt oder gedreifacht auf: die Zwillinge im „Salander" und ihre Ehefrauen, die drei gerechten Kammmacher, der böse Baron und seine zwei Schwäger. Es gilt hier, was Goethe über Rosenkranz und Güldenstern im „Hamlet" sagt: es müßte eigentlich ein Dutzend sein, denn nur in Gesellschaft bedeuten sie etwas. Sie stellen einen bestimmten Zustand der Gesellschaft vor, die Philistrosität, die Lumpenhaftigkeit, die Unbeständigkeit eines bestimmten Zeitausschnitts, und ihre Vervielfältigung selbst ist ein Symptom für Epochen, in denen Hunderte derselben Infektion erliegen.

Diese Welt Kellers hat ihre eigene Moral, worunter zunächst nichts weiter zu verstehen ist, als gewisse empirische Gesetze der

Sozialpsychologie; nichts weiter als die Erfahrung, daß ein so gearteter Kreis von Menschen auf bestimmte Lebensäußerungen des einzelnen in bestimmter Weise zu reagieren pflegt. Mehr hat die Moral bei Goethe auch kaum zu bedeuten: sie überträgt in seine Dichtungen etwa die von ihm im wirklichen Leben gemachte Erfahrung, daß nur Selbstüberwindung zu einem dauernden Glück befähigt. So ergibt sich für den, der Kellers Dichtwerke aufmerksam liest, die einfache Lehre, daß hohler Schein auf die Dauer nicht bestehen kann. Mag ein falscher Glanz mit noch so viel Kunst aufrecht erhalten werden — es kommt der Augenblick, da Pankraz die „Eselhaftigkeit" seiner angebeteten Dame erkennt, aber auch der, da er die Torheit des Schmollens einsieht, mit dem als einem Zeichen inneren Stolzes er sich so lange selbst imponiert hat. Ebenso kommt die Ehrenfestigkeit trotz aller Bedrängnis schließlich zu Ehren, weil der Moment nicht ausbleiben kann, in dem der Tüchtige gesucht und geschätzt wird, sei es nun ein Krieg oder eine ernste Versuchung der Gemeinschaft. Stoßen der Lump und der Ehrenmann zusammen, so mag jener eine Weile die Oberhand haben, wie der Maler, der des grünen Heinrich Karton stiehlt, oder Louis Wohlwend; am Ende siegt doch der Brave:

Ein dummer Teufel ist der Schuft,
Weil er doch der Geprellte ist,
Wenn ihm ein rein einfältig Herz
Mit großen, klaren Augen mißt.

Das klingt optimistisch genug und ist es auch und hängt mit der Tendenz zusammen, die Keller so nachdrücklich bekannt hat: daß die Poesie „das Gegenwärtige, die Keime der Zukunft so weit verstärken und verschönern solle, daß die Leute noch glauben können: ja, so seien sie". Er will die Lebensfreude heben; er will die Tüchtigkeit ermuntern, die Lüge einschüchtern. Von einem blinden Idealismus, wie ihn Otto Ludwig den Nachfolgern Schillers vorwirft, bleibt Kellers gesunder Wirklichkeitssinn deshalb noch weit entfernt. Er weiß, daß auch die Schlechtigkeit triumphieren kann. Wir berufen uns nur auf jene tiefernste Stelle der Schneidernovelle, an deren Wahrheit man alle Tage erinnert wird:

Wenn ein Fürst Land und Leute nimmt, wenn ein Priester die Lehre seiner Kirche ohne Überzeugung verkündet, aber die Güter seiner Pfründe mit Würde verzehrt; wenn ein dünkelvoller Lehrer die Ehren und Vorteile eines hohen Lehramts inne hat und genießt, ohne von der Höhe seiner Wissen-

schaft den mindesten Begriff zu haben und derselben auch nur den kleinsten Vorschub zu leisten; wenn ein Künstler ohne Tugend, mit leichtfertigem Tun und leerer Gaukelei sich in Mode bringt und Brot und Ruhm der wahren Arbeit vorwegsieht; oder wenn ein Schwindler, der einen großen Kaufmannsnamen geerbt oder erschlichen hat, durch seine Torheiten und Gewissenlosigkeiten Tausende um ihre Ersparnisse und Notpfennige bringt, so weinen alle diese nicht über sich, sondern erfreuen sich ihres Wohlseins und bleiben nicht einen Abend ohne aufheiternde Gesellschaft und gute Freunde.

Indes auch solche Stellen widersprechen Kellers Überzeugung nicht, daß der Bestand der Gesellschaft auf Gerechtigkeit gegründet sei; denn wenn sich die Völker, das Publikum, die Gesellschaft solche Fürsten, Künstler, Tonangeber gefallen lassen, so geschieht eben auch ihnen selbst nur, was sie verdienen. Im Grunde bleibt es also doch dabei, daß für jede Gemeinschaft gilt, was Kellers Geschichtsphilosophie für Völker und Zeiten lehrt: daß der Bestand eines jeden Erfolgs von der Solidität der angewandten Mittel abhängt, daß „jede Erscheinung genau die Dauer hat, welche ihre Gründlichkeit und lebendige Innerlichkeit verdient".

Tragische Ausgänge werden durch diese Auffassung nicht ausgeschlossen, wenn sie auch bei Keller — in entschiedenem Gegensatz zu Heyse und noch mehr zu Storm — die Minderheit der Fälle bilden. Es gibt eben Stellen, die gewissermaßen so verseucht sind, daß sie jedem Verderben bringen, der sich ihnen naht. In Kellers tragischem Meisterwerk, der unvergleichlichen Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe", die bei der Umsturzdebatte im Reichstag als Prüfstein für das künstlerische Verständnis unserer maßgebenden Politiker ein so betrübendes Ergebnis an den Tag brachte — in dieser reinsten uud schönsten Liebesgeschichte unserer neueren Literatur geht das Liebespaar lediglich an der Schuld der Eltern zugrunde. Es ist gar nicht daran zu denken, daß Keller in dem erschütternden Ausgang etwa eine Strafe für ungehorsame Liebe oder gar für den ganz berechtigten Steinwurf Salis gegen Marti sehen wollte. Es ist eben das Schlimmste am Schlimmen, daß es über den engen Bannkreis der einzelnen Verschuldung hinausgreift; nun vollends die Kinder werden hier (und auch sonst) gut volkstümlich gleichsam als Teile der Eltern angesehen; von deren Unglück fällt ohne weiteres etwas auf sie. Seine gute Moral hat auch das: seid nicht schlecht; sonst werden es noch eure Kinder büßen. Auch das ist alte volkstümliche Anschauung: es wird ja schon im Alten Testament gepredigt.

Daneben fehlt es bei Keller nicht an ausgesprochen didaktischen Stücken, d. h. solchen, die um der Moral willen geschrieben sind, während diese sonst sich nur aus der um ihrer selbst willen geschaffenen Erzählung ergibt. Dazu gehören schon Novellen wie „Frau Regel Amrain und ihr Jüngster", ein Volksbüchlein über die Erziehung so gut wie Pestalozzis (von Keller sehr hoch gestelltes) „Lienhard und Gertrud", wenn auch von unvergleichlich höherem Kunstwert; und die „Mißbrauchten Liebesbriefe" machen die literarische Satire, das „Verlorene Lachen" den Kampf gegen (nach Kellers Urteil) ungesunde religiöse Richtungen nahezu zur Hauptsache. Selbst der ganze Salander-Roman streift durch seine fühlbar national-pädagogische Tendenz bedenklich nahe an die eigentliche Didaktik — viel näher als etwa die doch auch im Kern lehrhaften Romane Freytags und der Luise von François. Dagegen ist in der wunderschönen kleinen Erzählung „Verschiedene Freiheitskämpfer" die Tendenz ganz in die Erzählung aufgelöst. Rein didaktisch sind aber mehrere andere Stücke in den „Nachgelassenen Schriften und Dichtungen": neben dem Bettags-Mandat und einer kleinen Anzahl ungemein anregender Rezensionen und Kunstbesprechungen die kleine Geschichte „Der Wahltag", die kurze, aber starke „Parabel", die an Tolstois grandiose Fabeln erinnert. In geistreich durchdachtem Wechsel läßt der prächtige Aufsatz „Am Mythenstein" die Schilderung der Schillerfeier am Vierwaldstättersee mit Betrachtungen und Anregungen über nationale Kunst, Volksschauspiel und individuelle Dichtung wechseln. Auch den autobiographischen Artikeln fehlt es nicht ganz an pädagogischen Spitzen. Und gerade dadurch erhalten auch diese Arbeiten wie die vielfach lehrhaften Gedichte ihren organischen Platz in der dichterischen Gesamtwelt Kellers.

So zeigt sich Kellers epische Größe, worauf immer wir blicken: in der Anschaulichkeit, in der Unerschöpflichkeit, in der Stileinheit der Schöpfungen, die sich in der Sprache, der Einheitlichkeit des Weltbildes, der Übereinstimmung der Charaktere, der Geschlossenheit der Moral gleich kräftig offenbart. Wir fügen diesen großen Momenten noch ein kleines, das aber doch sehr charakeristisch ist, bei. Gottfried Keller ist ein wahrer Meister in der Kunst, seinen Figuren (und auch den Örtlichkeiten) Namen zu geben, die, ohne störend deutlich zu sein, uns doch gleich ein ungefähres Vorgefühl von deren Wesen geben. Das ist, wie Gustav Freytag einmal mit

Recht bemerkt, eine weder ganz leichte noch ganz unwichtige Kunst, zumal für das Epos. Im Drama mag diese Art, wie ein Name von den andern Figuren ausgesprochen wird, mag auch besonders ihr Anblick dem mangelhaft gewählten Namen nachhelfen; in der Erzählung ist der Leser rettungslos dem geheimnisvoll lautsymbolischen Eindrucke des Namens preisgegeben. Man hat für die Erzählerkunst eines modernen Autors gar keine schlechte Handhabe, wenn man zunächst seine Namengebung prüft. Für den Dilettantismus, der in Spielhagens Erstlingsroman trotz aller blendenden Begabung wuchert, sind die unglücklichen Namen nicht wenig bezeichnend. Ein französischer Sprachlehrer soll den ganz unmöglichen Namen „d'Estein" für „Stein" annehmen! Da wohnt ein Dr. Birkenhain in Fichtenau, was doch nur in Possen vorkommen sollte; da führt ein Gelehrter den zwar für ihn ganz passenden Namen „Bemperlein", soll aber von würdigen Pastoren abstammen, deren Würdigkeit durch ihren Vatersnamen auf einmal ausgelöscht wird. — Fontane, der seine Leute vortrefflich kennt, aus der Technik sich aber allzu wenig macht, wählt die Vornamen ausgezeichnet und kann „Irrungen, Wirrungen" mit einer wirkungsvollen Konfrontierung der Namen Botho und Gideon beschließen; und wer kann sich das Effi von der Trägerin des Namens wegdenken? Aber auf die Vatersnamen verwendet er nicht die gleiche Sorgfalt. Ein so ironischer Name wie Poggenpuhl führt uns irre, da wir nicht in einen Froschsumpf geraten, sondern in höchste Ehrbarkeit; und so oft der Name Innstetten genannt wird, taucht der Typus eines österreichischen Adeligen auf, wo wir in Effis Gatten den typischen preußischen Landrat sehen sollen. Die eigentlichen „Erzähler" wie Hebel, Holtei, Freytag, Riehl, Rosegger werden sich in den Namen selten vergreifen; ein bedeutender Meister anderer Dichtungsgattungen wird es leicht tun, wie denn an Hebbels unglücklichem „Schnock" gleich der Name vergriffen ist: niemand stellt sich darunter einen starken Kerl vor, viel eher einen schmalen, schwächlichen Menschen wie etwa Freytags Schmock. — Bei Keller ist nun die Namengebung ganz untadlig, so trefflich, daß selbst Gerhart Hauptmann (im „Biberpelz") den Effekt nicht glaubte entbehren zu können, den der Name Julian im Munde einer feucht vom Waschzuber kommenden gewöhnlichen Frau, der Schwiegermutter von Salanders Töchtern, macht.

Goethe hat von sich selbst gesagt, daß er die Geschichte der

Botanik in sich erlebt habe. Gottfried Keller hat ebenso die Entwickelung der Epik in sich durchgemacht. Im „Grünen Heinrich" liegt, wie in den frühesten „Romanen" des Abendlandes, eigentlich nur eine ungebundene Fülle von Abenteuern aufgeschüttet vor, durch die biographische Hauptfabel zum Teil nur lose zusammengehalten; wie dann die Vorzüge der vielfach tiefgreifenden Umarbeitung mit schweren Verlusten erkauft werden mußten, hat Albert Köster feinsinnig dargelegt. „Die Leute von Seldwyla" zeigen einen Fortschritt in der epischen Geschlossenheit. Wohl ist die Form einer fortlaufenden Erzählung aufgegeben; aber die einzelnen Glieder des Novellenzyklus schließen sich durch ihre innere Übereinstimmung eng aneinander. Diese Kompositionsform ist typisch für eine bestimmte Stufe in der Weltgeschichte des Romans: sie wird z. B. durch die einzelnen „Tage" in Boccaccios „Decamerone" vertreten. Die „Sieben Legenden" sind durch das gleiche Kunstmittel zu einer Einheit verbunden; aber die Zahlenangabe steigert noch die Geschlossenheit. Sie liegen so niedlich nebeneinander, daß Keller das Büchlein „ein kleines Zwischengericht, ein lächerliches Schälchen eingemachter Pflaumen" tituliert. Die „Züricher Novellen" weisen einen weiteren Schritt zur Konzentration auf: der erste Band wird durch eine „Rahmenfabel" zusammengehalten, d. h. durch eine leichter behandelte Erzählung, in die die anderen eingebettet sind — wieder eine notwendige Entwickelungsstufe des Romans, deren berühmtester Vertreter die Märchensammlung „Tausend und eine Nacht" mit der Geschichte der Scheherezade ist. Mit größerer Strenge und selbständiger Bedeutung wird die Rahmenfabel im „Sinngedicht" durchgeführt; die Erzählungen selbst bilden hier gern Paare, besonders deutlich „Regine", das Mittel- und Hauptstück der Sammlung, und „Die arme Baronin", aber auch „Don Correa" und „Die Berlocken". So werden in indischen Novellensammlungen gern Geschichten von entgegengesetzter Tendenz zusammengelegt. Endlich in „Martin Salander" ist Keller zu der Form des eigentlichen Romans übergegangen: die ganze Geschichte bildet hier eine fortlaufende Entwickelung. Diese Form mag an sich die höchste sein; für Keller war doch wohl die frühere Erkenntnis zutreffend, daß „diese weitschichtige unabsehbare Strickstrumpfform", wie er humoristisch sagt, nicht in seiner Natur liegt. In dem freudigen Sammeln, Ausbauen, Gruppieren lag seine unvergleichliche Stärke; ein folgerichtig aufgeschichteter Roman

beraubte ihn seiner besten Möglichkeiten. Aber wie Theodor Storm ward er gleichsam wider seinen Willen von dem der Epik innewohnenden Entwickelungstrieb zu der letzten Stufe epischer Geschlossenheit geführt.

Ebenso hat ihn die starke Strömung der Zeit in diesem letzten Buch auch zu einem Realismus geführt, der ihm sonst — trotz allem Behagen an realistischen Einzelheiten, das z. B. der romantische Idealist Mörike ebenfalls zeigt — durchaus fern lag. Sein eigenes Bekenntnis in jenem Brief an Auerbach widerspricht zu energisch den Bemühungen, ihn zum „Realisten" zu stempeln. Versteht man darunter nichts weiter, als einen Dichter, der „die Wirklichkeit wiedergeben" will, dann paßt es natürlich auf Keller; aber dann paßt es auch auf den Grafen Schack, und auf wen eigentlich nicht? Von der Bearbeitung des Stoffes hängt es ab, welchem Lager ein Dichter zuzuzählen ist. Wer genau wiedergeben will, was er gesehen hat, und nichts weiter, wer „die Wahrheit, die ganze Wahrheit und nichts als die Wahrheit" bringen will, der ist Realist; wer auf eine bestimmte Tendenz hin dichtet, stilisiert, frei erfindet, der ist es nicht. Man vergleiche nur die Art, wie Keller seine Modelle verwendet, etwa in den „Mißbrauchten Liebesbriefen" das Ehepaar Star-Lewald, das Kätter und Viggi zum Vorbild gedient hat, mit der Manier der Goncourt! Nirgends ist Keller ein Realist in dem Sinne, wie Balzac und Flaubert, Turgenjew und Tolstoi, wie Fontane und Gerhart Hauptmann es sind. Es kommt ja scheinbar nicht viel darauf an, ob man einen großen Dichter einen Realisten oder einen Idealisten nennt; ist er wirklich groß, so wird er keins von beiden ganz sein; und gar bei einem Humoristen, was Keller doch fast in erster Linie ist, muß beides sich berühren. Aber für das Verständnis der literarhistorischen Entwickelung im ganzen und für das Verständnis einer einzelnen bedeutenden Erscheinung ist es nicht gleichgültig, wohin die Haupttendenz weist.

Als Epiker hat Gottfried Keller klassische Bedeutung. Was er sonst dichtete, tritt so stark daneben zurück, wie etwa Shakespeares Tätigkeit außerhalb des Dramas. Auch im Drama ist Gottfried Keller ein Bewunderer Schillers, wie vor allem der prachtvolle Aufsatz „Am Mythenstein" (1860) mit seinen Betrachtungen über nationales Drama und Neubelebung der Bühne lehrt. Er selbst hat sich besonders in der Berliner Zeit viel mit dra-

matischen Plänen getragen. Über das erste Stadium kam nur ein fragmentarisches Trauerspiel heraus: „Therese“ (1841), in Heidelberg entworfen, von mancherlei Skizzen umgeben. Man kann Kellers Biographen zugeben, daß ein Strom von Poesie durch die beiden Aufzüge flute, die allein ausgeführt sind, kann auch die nächtliche Gartenszene bewundern; daß aber diese langen lyrischen Berichtmonologe, die ungeschickten Mitteilungen der Elisabeth, die epigrammatisch zugespitzten Spottreden des „gemütlich schalkhaften“ Jakob irgend welche dramatische Anlage verrieten, kann ich nicht finden; und Ricarda Huch meint mit Recht: „Dem ruhevollen Schilderer menschlicher Zustände und schöner Dinge wäre es schwer gefallen, auf der Bühne vorwärtszustürmen, das Tiefste, Weiseste ungesagt und den wonnigen Kleinkram des Lebens beiseite lassend, und hätte er es der Theaterwirkung zuliebe getan, müßten wir es schließlich nur bedauern.“

Viel origineller und bedeutender ist Keller als Lyriker. Wenn er in jenem Aufsatz vom Mythenstein klagte: „Ein grauer Strichregen allseitig gleichmäßig geschickter Versenmacherei, verdrießlich und fast eintönig, bedeckt das Land“ (1860), so enthält dieser Tadel zugleich eine vollkommene negative Charakteristik seiner eigenen Gedichte: sie sind alles eher als grau, verdrießlich und eintönig — aber gleichmäßig geschickt gemacht sind sie auch nicht. Wohl fehlen nicht Lieder, in denen eine wunderbare Melodie der Sprache erklingt (wie „Winternacht“ und „Jugendgedenken“); schön spricht Ricarda Huch von dem hochmütigen, verführerischen, traurigen Rhythmus: „Alle meine Weisheit hing in meinen Haaren;“ dem lautlos schwebenden, durchsichtigen in dem Wintergedicht: „Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt.“ Aber daneben begegnen recht zahlreich harte, schwerflüssige Rhythmen, denen man es anhört, daß sie aus Prosa erst in Verse übersetzt sind; und die melodischen Strophen selbst haben oft harte, ungefüge Nachfolge. Die Jugendgedichte zeigen gelegentlich Heines, selten Freiligraths Einfluß in der Form, die späteren nur noch den des Volksliedes, das in den „Alten Weisen“ und der ergreifenden (slavischen Liedern nachgebildeten) „Klage der Magd“ sehr glücklich nachgeahmt ist. Oft begegnet der Fehler, daß eine Form oder ein Motiv zu oft wiederholt oder zu lang ausgesponnen wird — ein Fehler, der unserem Epiker nur da nahe lag, wo er das Gebiet seiner sicheren Herrschaft verließ. Gerade wo er ganze Reihen bildet, in Sonetten,

in Liebesliedern, in halbepischen Zyklen, zeigt sich bald eine formelle Ermüdung: die Versglieder werden steif, die Reime trivial. Oft zerfällt das Lied ohne Einheit in ein loses Geröll sich stoßender Strophen, wie in den meisten Nummern der „Feueridylle“, in denen fast nur das schöne Gedicht vom Apfelbaum innere Geschlossenheit zeigt. Nur die Gedichte, die aus der Rolle einer bestimmten, vom Dichter erschauten Figur herausgesungen sind, wie der vortreffliche „Parteigänger“ oder der kräftig satirische „Apostatenmarsch“, haben innere Einheit.

Nun zeigt sich freilich ein anderes Bild, wenn wir diese Lyrik statt auf die Form vor allem auf den Inhalt hin ansehen. Der beste Teil ist da sicherlich der, der dem Epiker gehört. Eigentliche Balladen hat Keller merkwürdigerweise erst im angehenden Alter gedichtet; dann sind freilich Perlen wie der „Has von Überlingen“ und „Der Narr des Herrn von Zimmern“ entstanden. Nächstdem stehen die Festlieder am höchsten, nicht nur die eigentlichen Gelegenheitsgedichte, sondern auch solche einer rein persönlichen Feststimmung. So enthält das sonst auch wieder in Kügelchen zerrinnende Gedicht „Die Zeit geht nicht“ die herrliche Strophe:

An dich, du wunderbare Welt,
Du Schönheit ohne End',
Auch ich schreib' meinen Liebesbrief
Auf dieses Pergament.

Gern sind die Festlieder didaktisch, wie auch erzählende Dichtungen: der „Schütz im Stichfieber“ schließt prosaisch mit einer Moral, der „Festzug in Zürich“ malt wieder Kellers Ideal aus: ganze Männer, die in toller Lust und rettender Tat gleich tüchtig ihren Posten ausfüllen. Dagegen bleibt seine direkt didaktische Lyrik stark hinter der vieler Zeitgenossen zurück. Sehr schöne Stücke trifft man unter den Naturliedern. Die Schilderung einer Landschaft als Seelenstimmung ist gerade in älteren Liedern (wie „Stille der Nacht“, „Unter Sternen“ und dem köstlichen „Abendlied“) mit zarter Bestimmtheit hingezeichnet. Aber später hält es der Dichter dabei nicht aus. Auf ein kurzes, prägnantes Naturbild, wie es etwa der von Keller liebevoll gelobte aargauische Dichter Rudolf Tanner (1794—1849) hinwarf, läßt er in der „Wochenpredigt“ eine lustig lehrhafte Anekdote folgen; oder die Naturstimmung wird ganz in die Handlung aufgelöst wie in der prächtigen Idylle „Waldfrevel“. — Politische Poesie nimmt überall

einen breiten Raum ein, mehr angreifend in der ersten, verteidigend, didaktisch schützend in der letzten Sammlung.

Die letzte Sammlung brachte auch zum erstenmal den „Apotheker von Chamounix“ an das Licht der Öffentlichkeit. Es ist ein wundersames Produkt, in der ersten Hälfte eine romantische Tragikomödie, in der zweiten eine sehr geistreiche Literarsatire. Die Prachtszene, wie der tapfere Lessing mit dem Eisenhaken in das Schimmelmeer schlägt, gehört zu Kellers genialsten Erfindungen. Das ganze kleine Epos aber, unter dem Eindruck von Heines „Romanzero“ entstanden, lehrt in seiner Art dasselbe wie die „Leute von Seldwyla“: daß aller Dilettantismus, alles hohle Scheinwesen, mag es sich noch so breit spreizen, schließlich zu schanden wird und nur die Tüchtigkeit ausdauert. In Heine, dem literarischen „fanfaron de vice“, hatte Keller den künstlerischen Ernst und das Genie immer anerkannt; aber das Gedichte sollte über ihn hinaus zu Lessing führen, um schließlich in einer Apotheose Schillers zu gipfeln. Denn dieser Lieblingsheld des Zürcher Meisters vertrat ihm typisch die unsichtbaren Hüter aller tüchtigen und gedeihlichen Geistesarbeit: „das Gewissen und die Kraft“. Sie waren auch die Schutzgeister seines Lebenswerkes, und wohl mag man ihm die Worte nachrufen, die er dankbar seinem Freund Baumgartner, dem Komponisten seines Schweizer Vaterlandsliedes, über das Grab sang:

Mit dem Vaterland und allen Freien
Ging er stets dem goldnen Licht entgegen;
Freiheit, Licht und Wohlklang, diesen dreien
Galt der Takt von seines Herzens Schlägen.
Was er tat, das tat er recht mit Fleiß,
Und beim Schmieden war sein Eisen heiß.

Unter der Ägide dieser Schutzgeister ist der „Grüne Heinrich“, das verbummelte Genie, zu dem großen Künstler, dem großen Weisen, dem großen Erzieher seines Volkes geworden. Das Gewissen und die Kraft schufen ihn zu einem der originellsten Meister um, die unsere Literaturgeschichte kennt. Natürlich hat auch er gelernt: viel von Goethe, dem seine Kunst ungleich mehr verdankt als dem seinem Herzen näher stehenden Schiller. Aber auch Heine hat nicht nur auf seine älteste Lyrik gewirkt; die Revolutionsdichter haben ihn angeregt; an dem Einfluß Feuerbachs und Hettners muß nochmals erinnert werden. Von Kellers Beziehungen zur Romantik

sind wieder die zu E. Th. A. Hoffmann am wichtigsten. Die eigentlichen Jungdeutschen liebte er nicht, und vor allem Gutzkow war ihm, wie allen ersten Künstlern der Zeit, innerlichst zuwider: er schalt seine „Sprach- und Stilverderberei"; er fand den äußersten Gegensatz zu seiner eigenen hohen Auffassung des Schriftstellerberufes in diesem Literatenleben.

Aus Ihrer Schilderung, schrieb er (1875) an seinen und Hebbels Bewunderer Emil Kuh, wird aufs neue klar, wie schrecklich es ist, wenn ein Mensch als unreifer Junge, von der Schule weg, unter die Literaten geht und bis ins Alter hinein ohne Aufhören, ohne Ausruhen, ohne eine Pause und Zeit anderer Beschäftigung fortschriftstellert und fortschustert, immer auf dem Marktplatz stehend oder sitzend, wie eine grau gewordene Hökerin, die ihren vierzig- oder fünfzigjährigen Eckplatz hat gleich links neben den Fischhändlern.

Die prächtige Briefstelle gibt nebenbei denen Antwort, die über Kellers späten Beginn der schriftstellerischen Laufbahn und über die staatsschreiberliche Pause allzu sehr jammern.

Dagegen kann der Einfluß seines großen Landsmannes Jeremias Gotthelf nicht leicht überschätzt werden. Vor allem hat Keller freilich an ihm negativ gelernt; wie Goethe von Linné bezeugt, eben indem er ihn fortwährend zum Widerspruch aufregte, habe er ihn mächtig gefördert. Wenn der große Humorist ein Realist im eigentlichen Sinne nicht geworden ist, mag gerade Gotthelfs Beispiel abschreckend mitgewirkt haben. Aber das Echt-Epische des großen Realisten, der große Zug, die (freilich in Ton und Art übertreibende) pädagogische Tendenz brachten in dem Schüler, der ihn widersprechend bewnnderte, verwandte Züge zur Reife.

In der gesunden kräftigen Lebensauffassung, in der Abwehr falscher Romantik, in der Selbständigkeit der Entwickelung berührt sich mit Gottfried Keller ein anderer Großer, der sonst fast in jedem Punkt zu ihm einen Gegensatz oder, besser gesagt, eine Ergänzung bildet: Theodor Fontane (1819—1898). — Wie der Schweizer vor allem Erfinder, so ist der Märker fast ausschließlich Beobachter. Will jener zumeist lehren, so treibt diesen vor allem eine unerschöpfliche Lust zu lernen. Kellers Phantasie schweift durch alle Zeiten; Fontane ist nur in der Neuzeit zu Hause. Keller ist ein großer Vollender; Fontane ist ein großer Bahnbrecher.

Fontane ist der erste konsequente Realist der deutschen Literatur. Viele begannen als Realisten, um dann in idealistische Bahnen einzulenken; so vor allem Schiller und Goethe, so neuerdings Otto

Ludwig und Gerhart Hauptmann; andere sind aus dem Idealismus heraus bis in den Überschwang des Naturalismus geraten, so Georg Büchner und eigentlich auch Christian Grabbe. Fontane war (im literarischen Sinn!) nie Idealist und nie Naturalist; er ist immer ein klarer und fester Realist gewesen und geblieben.

Theodor Fontane (geb. 30. Dezember 1819) ist der klassische „Berliner" der deutschen Literatur, wenn er auch in Neu-Ruppin in der Mark geboren und erst dreizehn Jahre alt nach der Hauptstadt gekommen ist, wenn er auch von väterlicher und mütterlicher Seite von Hugenotten abstammt. Er ist der klassische Berliner, wie Raimund der klassische Wiener ist; er und nicht der enge dürftige Nicolai.

Fontane besitzt die wunderbare Ironie des Berliners — eine Ironie, die, so paradox es klingt, naiv ist; denn sie ist nichts als der unwillkürliche Zweifel an der daneben ebenso naiv auftretenden „Überheblichkeit", wie Fontane oft und gern sagt. Sicherlich liegt dem Berliner ein gewisses Überlegenheitsgefühl nahe. Er gehört einer Stadt an, die im Kampf gegen lauter Antipathien groß geworden ist — Antipathien der Regierung und des Junkertums, der Dichter und der konkurrierenden Großstädte, fast möchte man sagen Antipathien auch der Natur, die die Spreestadt so karg bedachte. In diesem steten Kampf hat Berlin gesiegt, und das liegt noch heut jedem Berliner in den Knochen. Auch Fontane, der seinen Freund Lepel zum Organ der eigenen Selbsterkenntnis macht: „Ja, Fontan, du orakelst da mal wieder los. Das macht, du hast einen merkwürdig naiven Glauben an dich selbst und denkst immer, du weißt so ziemlich alles am besten. Aber ich kann dir sagen, hinterm Berge wohnen auch noch Leute." Dies stille Gefühl der Superiorität hat der Berliner aber eben erst im Kampfe erworben, und deshalb kennt er im Grunde ganz genau auch seine Grenzen. Niemand kann das schlagender ausdrücken als wieder Fontane selbst: „Von meiner Unausreichendheit, meinem Nichtwissen tief durchdrungen, sah ich doch deutlich, daß — kaum zu glauben! — das Nichtwissen der anderen womöglich noch größer war als das meinige. So war ich bescheiden und unbescheiden zugleich." Das ist der Berliner, wie er im Buche steht! Er kennt seine Schwächen recht gut; aber er nimmt, da er mit ihnen doch gesiegt hat, in aller Naivität als ausgemacht an, daß er unter den Blinden noch immer der Einäugige sei. Und hierin liegt der eigenartige Sondergeschmack der Ironie Fontanes.

Fontane ist aber nicht nur der rechte Berliner — er ist der erste eigentliche Großstädter in unserer Literatur, wiederum, obwohl er aus Neu-Ruppin stammt. Schwache Ansätze dazu fanden wir bei Gutzkow, bei Wilibald Alexis; aber Fontane hätte sich nie, wie Alexis, in einer thüringischen Kleinstadt eingraben können. Er hatte einmal den Plan, nach Schmiedeberg überzusiedeln; aber er gab ihn bald auf. Für ihn war wie für Hebbel die große Stadt Lebensbedürfnis. Aber Hebbel brauchte Wien nur um der geistigen Aristokratie willen; Fontane brauchte die ganze Großstadt. Und es ist auch ganz in der Ordnung, daß die Werke Fontanes die erste volle Blüte der im „Reich" noch so jungen Großstadtkultur sind.

Denn über jener oft unerfreulichen Ironie des Großstädters darf man doch das Gute nicht übersehen. Durch angeborene Extragescheitheit hat dieser freilich seine Stadt nicht groß gemacht; aber durch unablässige Arbeit. Fontane sagt sich auch als „bestes Erbstück von der Mutter her" — die Berlinerin war — einen „Hang nach Arbeit und solider Pflichterfüllung" nach. Wir dürfen es den Großstädtern, dürfen es insbesondere den Berlinern nachsagen, daß sie ihn besitzen. Auf dem Land, in kleineren Städten geht in läßlicheren Verhältnissen die Straffheit leicht verloren, deren der Vorwärtsmarsch nun einmal nicht entraten kann. Die Großstadt aber ist eine Armee; jeder marschiert in Reih und Glied, so eng eingezwängt, so genau an die Haltung der Nachbarn gebunden, daß es nur zweierlei gibt: tüchtig mitmarschieren — oder marode zurückbleiben. Fontane hat allezeit für die Marschierenden alle Sympathie gehabt. Er liebt die Armee, wie er die Großstadt liebt: als Waffe der vaterländischen Entwickelung, als Symbol der Disziplin bei allem „inwendigen Räsonnieren"; und hierin berührt er sich mit Gottfried Keller, weil beide Patrioten sind vom Scheitel bis zur Sohle. Nun ward aber bei Fontane diese Empfindung durch die Zeitverhältnisse noch gesteigert. Wiederholt hat er betont, wie unsolid die „gute alte Zeit" war, in der er aufwuchs. Er mag hier zu sehr verallgemeinern; uns geht hier nur an, was er in seiner Umgebung beobachtete:

> Ich war unter Verhältnissen großgezogen, in denen überhaupt nie was stimmte. Sonderbare Geschäftsführungen und dem entsprechende Geldverhältnisse waren an der Tagesordnung. In der Stadt, in der ich meine Knabenjahre verbracht habe — Swinemünde —, trank man fleißig Rotwein und fiel aus einem Bankerott in den andern, und in unserem eigenen Hause, wiewohl uns Katastrophen erspart blieben, wurde die Sache gemütlich mit-

gemacht, und mein Vater, um seinen eigenen Lieblingsausdruck zu gebrauchen, kam aus der „Bredouille“ nicht heraus. Trotz alles jetzt herrschenden Schwindels möchte ich doch sagen dürfen: die Lebensweise des mittelguten Durchschnittsmenschen ist seitdem um ein gut Teil solider geworden.

Man sieht: Seldwyla lag nicht nur in der Schweiz; und für Fontane wie für Keller ward aus eigenen Erfahrungen heraus — denn, wie Fontane sagt, man braucht nicht alles an sich selbst, man kann auch an anderen erleben — die Schilderung zweifelhafter Charaktere ein Lieblingsmotiv. Seine Lieblingsfiguren sind, wenn man so sagen darf, nach inwendig gewandte Seldwyler. Schach von Wuthenow renommiert nicht mit Uhrgehängen und elegantem Zollstab, aber er täuscht sich und anderen den Glanz einer falschen „Kavaliersehre“ vor; Gordon (in „Cécile“) hält nicht, was er sich selbst versprach, was andere von ihm erwarten durften; Frau Jenny Treibel prunkt sich und anderen eine Sentimentalität und Vorurteilslosigkeit vor, die bei der ersten Probe brüchig werden. Überall Selbstbetrug über den inneren Wert, wie bei Keller über die äußere Brauchbarkeit; überall am Schluß ein Bankerott. Wogegen die anspruchslose Bravheit der absolut nicht „blendenden“ alten Tanten, die zu Fontanes Lieblingen gehören (in „L'Adultera“, „Schach von Wuthenow“, „Unwiederbringlich“; in etwas anderer Nuanzierung schon in „Vor dem Sturm“), aushält. Aber Fontane ist trotz dieser gesunden und, wenn man wünscht, philiströsen Moral keineswegs ein Verächter seiner „Blender“; im Gegenteil, er liebt sie. Graf Holk (in „Unwiederbringlich“) ist ihm sicherlich ans Herz gewachsen, und an Frau Jenny Treibel hat er mindestens so viel Spaß wie Keller an dem „Schmied seines Glückes“. Denn bei aller durch frühreife Beobachtungskraft fast in der Kindheit erworbenen festen Moral ist Fontane doch zugleich ein Enthusiast für die liebenswürdige Täuschung berückender äußerer Formen; Demokrat in der Weltanschauung, ist er ästhetischer Aristokrat, wie Ferdinand Lassalle, wie Henrik Ibsen. Der Sohn der strengen, tüchtigen, aber herben Mutter, ist er zugleich der Sohn des haltlosen, auf den Schein angelegten, aber entzückend liebenswürdigen Vaters. Die Eltern lebten nicht glücklich miteinander. Wohl waren beide von französischer Abstammung — es ist merkwürdig, wie stark in dieser Zeit die fremde Beimischung in unserer Literatur hervortritt: neben Fontane haben Luise v. François, Otto Roquette, Emanuel Geibel französisches Blut in den Adern, Sallet böhmisches,

Theodor Storm polnisches. Aber der Vater war mit starkem Atavismus ganz und gar der lebhafte, moralisch wenig bedenkliche Südfranzose der „guten alten Zeit“, die Mutter war durch die preußische Schule gegangen. In dem Buch „Meine Kinderjahre“ (1893), einer unserer köstlichsten Autobiographien, hat Fontane beide geschildert mit einer tapferen Ehrlichkeit, bei der auch die Liebe nicht zu kurz kommt, aus der man aber doch ersieht, wie früh er (gleich dem jungen Goethe) die Eltern vergleichen und abwägen lernte. Sein Urteil entscheidet überwiegend für die Mutter, die gegen den Leichtsinn des Vaters für „Reputierlichkeit“ und Wohl des Hauses einstand; sein Herz ist doch mehr bei dem Vater, den er mit wunderbarer Greifbarkeit hinstellt. Denn bei all seinen Mängeln hatte dieser eins, was der strengen Mutter fehlte: überströmende Herzensgüte.

Und damit kommen wir zu einer weiteren Eigenschaft unseres Großstädters. Was hätte dem Berliner in seinem harten, Jahrhunderte dauernden Kampf alle Tüchtigkeit geholfen, wenn in diesem von der Natur so wenig begünstigten Lande ihm auch noch die innere Sonne gefehlt hätte? Die Ironie und auch der Zwang des Kampfes machten sie oft unsichtbar; gefehlt hat sie nie. Es ist kein Zufall, daß die großen katholischen Prediger der Wohltätigkeit wie Franz von Assisi, Filippo Neri, Franz von Sales, gerade von größeren Städten, Florenz, Rom, Paris ausgegangen sind. Eine bestimmte Höhe der Herzensgüte wird von den Versuchungen und Erfahrungen der großen Stadt sicherer geprüft und gereift, als von Plätzen, an denen die Not und die Sünde nicht so grell hervortreten. Hier lernt man im Bewußtsein der allgemeinen menschlichen Schwäche nicht bloß verzeihen, sondern auch lieben. Hier hat es Theodor Fontane gelernt. Der Pharisäismus warf ihm deshalb „laxe Moral“ vor, wie die Kleinstadt sie den Großstädtern vorzuwerfen liebt; wir sahen, wie wenig das seine Lebensanschauung und seine Lebensführung trifft. Aber er war nicht der Mann, den ersten Stein zu schleudern. Nicht umsonst spielt in seinem ersten Ehebruchsroman, „L'Adultera“, das Tizianische Bild „Christus und die Ehebrecherin“ eine symbolische Rolle.

Fontanes Großstädtertum malt sich endlich sehr charakteristisch auch in seinem Verhältnis zur Natur. Er ist ein großer Reisender. Kaum hatte er seine Lehrlingsjahre als Apotheker in Berlin, Dresden und Leipzig beendet — zur selben Zeit, in der auch sein großer Zeitgenosse Henrik Ibsen hinter dem Ladentisch in der Apo=

theke stand —, als ihn ein günstiger Zufall nach England führte (1844). Die Reise wurde für ihn bestimmend: für den Ton und Charakter seiner Balladendichtung wie für seine Auffassung mancher politischer Probleme. Er wiederholte sie bald (1852 und 1855—1859); und seine ersten Prosabücher schildern diesen Aufenthalt („Ein Sommer in London" 1854; „Jenseits des Tweed" 1860). Und schon in der ersten dieser Schriften bricht er in das bezeichnende Geständnis aus: „Was einzig und allein dauernd dem Menschen genügt, ist nur immer wieder der Mensch. Nichts ermüdet schneller als die sogenannte „schöne Natur"; wie Guckkastenbilder müssen ihre Zauber wechseln, wenn man sie überhaupt ertragen soll." Der „Sommer in London" erzählt überhaupt fast nur von den Engländern; „Jenseits des Tweed" gibt breitere Landschafts- und besonders Architekturbilder, aber wo es irgend geht, läßt er Aussichten und Schloßtürme stehen, um Anekdoten aus der schottischen Geschichte zu erzählen. Und hier erwacht ihm beim Anblick der schottischen Seen und Wälder die Sehnsucht nach der Heimat. Ein Kolumbus der märkischen Landschaft — deren Prophet Alexis gewesen war — durchzieht er die Heimatprovinz und schreibt seine „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—1881), denen dann noch als Nachtrab die „Fünf Schlösser" folgten (1889). Es ist ein Hauptbuch, reich an kräftigen Schilderungen und individueller Auffassung der Landschaft; den Hauptwert gibt ihm doch die Vorführung des märkischen Adels (mit Einschluß der „landed gentry", der altsässigen Gutsbesitzerfamilien). Dabei liegt es ihm fern, diese Geschlechter, wie es etwa Gregorovius getan hätte, aus diesem Boden hervorgehen zu lassen; seinem realistischen Sinn sind sie es vielmehr, die dieses Land geschaffen haben. Und mag er sich, hier wie in den Romanen, noch so gern auf dem Lande aufhalten — Hauptstadt und Hof stehen doch immer im Hintergrund und werden gern für die Haupteffekte reserviert. Denn die menschliche Natur bleibt ihm doch immer interessanter als alle „schöne Natur".

Wohl bemerkt Ettlinger in seinem feinsinnigen Fontane-Büchlein mit Recht, ein Zug ins Freie, ein förmliches Bedürfnis nach frischer Luft beherrsche seine Erzählungen, und ihr weitaus größter Teil spiele sich unter freiem Himmel ab, in Gärten, auf Veranden Terrassen, Balkonen, in Gartenlokalen, auf Spaziergängen oder -ritten; aber die einsame Natur existiert kaum für unsern „menschen-

hungerigen" Realisten. Auch in dieser mit den Jahren immer stärker hervortretenden Vorliebe für die ausschließliche Menschenschilderung ist Fontane echt modern. Sicherlich geht er oft zu weit und macht zuletzt (in „Frau Jenny Treibel") die Natur zu sehr zur bloßen Requisitenkammer der Handlung; aber so unendlich viel ist noch am Menschen zu entdecken, daß dieser Überschwang so verzeihlich ist, wie zur Zeit Rousseaus die Abkehr von dem Menschen mit seiner Qual. Denn jene blendende Buntheit der Erscheinungen, in die die ganze Zeit verliebt ist — wo zeigt sie sich reicher als in der Menschenwelt? Damit ist Fontane auch ein Vorläufer Nietzsches mit seiner fanatischen Freude am Leben als einer unerschöpflichen Gelegenheit zum Studium der Psychologie.

Er hat sie nie versäumt. Er hat schon seine Eltern eifrig studiert, dann seine Lehrherren und Freunde. In Berlin ward er in den „Tunnel" eingeführt und wetteiferte mit Strachwitz in der Balladendichtung; aber während die andern dort nur die Wirkung ihrer Poesien beobachteten, untersuchte er unermüdlich die merkwürdigen Menschen selbst, mit denen er da zusammensaß, Ministeraspiranten und halbverbummelte Genies, pedantische Schulmänner und frivole Journalisten. Er hat seine Beobachtungen in dem für das Verständnis der vierziger Jahre unschätzbaren Buch „Chr. Fr. Scherenberg und das literarische Berlin um 1840—1860" (1885) niedergelegt, nachdem er sie schon für den Dichterklub „Castalia" in seinem ersten großen Roman benutzt hatte. Wir können da sehen, wie früh seine erstaunliche Menschenkenntnis gereift war. Fast alle Probleme, die ihn später beschäftigten, erwuchsen ihm hier schon aus dem Studium der Blender und Propheten, der philiströsen Arbeiter und der „überheblichen" Kritiker im Klub. Ein Problem aber ging ihm mit besonderer Schärfe auf: das der sozialen Klassen. Dichter aus dem alten Adel wie der Schlesier Strachwitz und besonders die Märker Lepel und Merckel verkehrten dort auf dem Fuß völliger Gleichheit mit dem Apothekerssohn; kam er aber in ihre Familienkreise, so wiederholte sich die Erfahrung einer unwillkürlichen Sonderung der Elemente, die schon sein Vater mit den Swinemünder Edelleuten gemacht hatte. Aber diese Erfahrungen verletzten ihn weniger, als sie ihn interessierten. Wie steht es mit dem preußischen Adel? mit dem Bürgertum? Ihre Berührungen werden ein Hauptthema zumal der älteren Romane. Mit dem Arbeiterstand hat er sich nicht beschäftigt; keine persönlichen

Erlebnisse führen ihn zu diesem Problem. Nur die „Dienstboten-frage“ wird im „Stechlin“ leise gestreift.

Auch Fontane verleugnet nicht die historisch-politische Tendenz. Wieviel von den Ansprüchen des „historischen Adels“ und des liberalen Bürgertums besteht noch vor der Kritik der Gegenwart? Das ist geradezu das Thema von „Schach von Wuthenow“ und „Stine“, von „Frau Jenny Treibel“. Aber er ließ sich nicht, wie der liberale Monarchist Freytag oder der ziemlich radikale Republikaner Keller, von einer bestimmten Grundanschauung leiten, sondern von dem Zweifel, von der Wißbegier. Wie Hebbel gehört auch Fontane zu den modernen Pfadfindern der „experimentellen Poesie“, ohne daß ihm doch deren doktrinäre Schwächen anhafteten. Er stellt den Edelmann oder die Kommerzienrätin vor das Problem einer „Mésalliance“ — und sieht nun mit ruhigem Forscherblick zu, was daraus wird.

Ein eigentlicher Politiker ist Fontane nie gewesen. In den Jünglingsjahren hat er natürlich, wie jeder poetisch veranlagte junge Mann jener Tage, Georg Herwegh und Karl Beck nachgeahmt. Als er aus England zurückkam, trat er (1860) in die Redaktion der hochkonservativen „Kreuzzeitung“; aber damals hatte er bereits (im „Sommer in London“) trotz der Verurteilung der Revolution „die nationale Seite, diesen gesunden Kern jener Erhebung, nicht undankbar verkennen lassen“ wollen: „ein deutscher Geist, wie ihn die Freiheitskriege sahen, erwachte erst wieder unter den Gewehrschüssen des 18. März.“ Er hat das preußische Heer auf die Schlachtfelder in Schleswig, Böhmen, Frankreich begleitet („Der schleswig-holsteinische Krieg“ 1866, „Der deutsche Krieg von 1866“ 1869—1871), wobei er zu Vaucouleurs in die Gefangenschaft der Franktireurs geriet und Gelegenheit hatte, seinen zehn Jahre früher ausgesprochenen Satz zu erproben, der wahre Reiz des Lebens liege überall „überm Abgrund der Gefahr“ („Kriegsgefangen“ 1871). So gewiß diese patriotischen Studienreisen seine alte Liebe zur Armee nur steigern konnten, so wenig konnten sie ihn doch zu einem blinden Soldatenkultus bringen. Nach dem Kriege trat Fontane in den Verband der fortschrittlichen „Vossischen Zeitung“; wenn er auch keine politischen Artikel verfaßte, wurde doch immer eine gewisse politische Zugehörigkeit erwartet. Man kann aber so wenig sagen, Fontane sei in politischer Hinsicht jetzt ein „Fortschrittsmann“, wie daß er früher ein „Kreuzzeitungsmann“ war.

Er hat sich nie in ein Parteiprogramm eingeschnürt, hat sich wohl für die politischen Fragen im einzelnen kaum interessiert. Das war ihm, wie die „Natur", zu abstrakt. Ihn interessierten die Menschen. Auch in seinen originellen, damals kaum ernst genommenen „Causerien über Theater" (in Auswahl erschienen 1905) sind es immer nur die Menschen, denen er seine Teilnahme zuwendet: die Bühnengestalten, und erst recht die Schauspieler. Und wo lebendige Menschen geschildert sind, wie bei Ibsen oder Hauptmann, wo es bei der Absicht blieb, wie in Freytags „Graf Waldemar" oder selbst in Hebbels „Herodes", darüber hat er in einer für solche Unterschiede fast blinden Zeit sich nie getäuscht.

Fontanes erste Veröffentlichungen („Männer und Helden" 1850, „Von der schönen Rosamunde" 1850, „Gedichte" 1851) bewegen sich in einer weltentfernten, romantischen Verherrlichung von Rittertaten und Königsschmerz. Wohl hat der Anschluß an die wundervolle englische Romanzendichtung ihm zu Prachtstücken wie dem berühmten „Archibald Douglas" und dem künstlerisch vielleicht noch höher stehenden „Lord Athol" verholfen; aber ein neuer Ton ist hier nicht zu hören. Zwischen dem weicheren Geibel und dem kräftigeren Strachwitz läßt er die Harfe zum Preis schottischer Kriegstaten erklingen, in schlichten Versen, mit sicherem Takt das Volkstümliche hier beibehaltend, dort ersetzend. Er ist hier ein letzter Homeride, und das ist ja immer schön; aber ein Homer ist er noch nicht. Aber gerade drüben auf dem Boden Schottlands erwachte ihm ja die rechte Sehnsucht nach der Heimat. Von Clans und Häuptlingen, Treue und Verrat, Ehrgeiz und Liebe im Kostüm Walter Scotts hatte er genug gehört; wie klingt das alte Lied daheim? Gerade der Gegensatz der romantischen Herrlichkeit zu der gedrückten Gegenwart mußte nachdenklich machen. Fontane geht langsam und sinnend seinen Weg; er schreibt Kriegs- und Theaterberichte, Gedichte und Übersetzungen; am liebsten aber wandelt er durch die Straßen Berlins, den hellen Kopf mit den leuchtenden blauen gütigen „Alten Fritzenaugen" ein wenig vorgesenkt über der hohen, aufrechten Gestalt, einen dicken weißen oder grün karrierten Schal um den Hals geschlungen. Und so schreitet er durch Gedränge und Einsamkeit scheinbar unberührt, sieht sich kaum je um — und beobachtet. Aber es ist doch nicht ganz Täuschung, wenn der große Beobachter nichts um sich zu sehen scheint. Denn das Organ seiner Beobachtungsgabe ist vor

allem — das Ohr. Er könnte Wilhelm Jordans Verse zitieren, die das Grundmotiv für das hübsche kleine Lustspiel „Durchs Ohr" abgeben:

> Durchs Auge lieben — nichts ist abgeschmackter,
> Der Kehlkopf nur verrät uns den Charakter.

Die äußere Erscheinung des Menschen interessiert Fontane nur mäßig. Seine Eigenart zeigt der Mensch erst da, wo er sich des Privilegs bedient, das ihn vor allen anderen Geschöpfen auszeichnet: der Rede. Deshalb liebt es Fontane, den Menschen fast ausschließlich durch seine Reden zu charakterisieren und zur Anschauung zu bringen. Was er tut, gehört ihm nur zum Teil: viel davon ist Zwang der Verhältnisse, anderes mechanische Gewohnheit. Das Handeln wird deshalb bei Fontane ganz nebensächlich behandelt. Man verreist, kommt in einem Gasthaus an und unterhält sich mit Wirtin und Kellner; geht spazieren und spricht mit anderen Touristen; kommt nach Hause und spricht sich nun in einem langen Brief endlich aus. Inzwischen hat man sich unmerklich verliebt, sinkt rasch in den Abgrund, und ein Selbstmord macht das Ende. So die fast ständige Textur seiner Novellen: in „Schach von Wuthenow" wie in „Graf Petöfy", in „Cécile" — der Technik nach Fontanes typischem Roman — wie in „Stine"; ähnlich in den andern. Aber wenn das Sprechen Fontanes fast ausschließliches Mittel ist, neben dem die Vorführung von Erscheinung und Haltung, die Handlung, die unwillkürlichen Reflexe zu stark zurücktreten, so hat dafür auch wohl niemand dies Instrument so wie er beherrscht. Man pflegt zu sagen, alle seine Figuren sprächen Fontanisch. Das ist nicht ganz unrichtig; aber um so mehr ist es zu bewundern, wie es Fontane gelingt, mit einer viel mehr individuellen als individualisierenden Sprache, mit einer einfachen, schlichten, in ihren Motiven sich wiederholenden Handlung, mit einer oft sorglosen Technik diese Menge lebendigster Gestalten uns vorzuzaubern. Man nehme nur ein paar Typen, die bei ihm fast nie fehlen. Da ist der Geistliche, in zwei Hauptformen: der Prediger, der in der Ermahnung seine Hauptwirksamkeit findet, allemal durch einen sonderbaren Namen gekennzeichnet (Seidentopf, Bienengräber, Roggenstroh), und der „Pastor", der stille ruhige Seelsorger (Sörgel, Eccelius, Siebenhaar, Niemeyer, Lorenzen); dazu kommt noch der gemütliche Hofkaplan (Schleppegrell in „Unwiederbringlich") und der ehrgeizige Superintendent

(Koseleger im „Stechlin“). Alle zehn sehen sich ähnlich, gewiß — wie sich eben Berufsgenossen ähnlich sehen. Die gleichartigen Lebensbedingungen haben ihnen ähnliche Züge aufgedrückt. Und doch — sehen wir genauer zu — wie durchaus ist der Fanatiker Roggenstroh („Grete Minde“) von dem Sammler Seidentopf („Vor dem Sturm“) verschieden, wie deutlich stehen sie nebeneinander, obwohl der erste nur mit wenigen Worten skizziert ist! Und der leichtgläubige Eccelius („Unter dem Birnbaum“) gehört in ein Gebiet, das von tief im Aberglauben steckenden Bauern bewohnt wird, so organisch hinein wie der bedächtig sorgende (und schließlich doch verfehlende) Sörgel („Ellernklipp“) zu dem Förster und seinen Leuten paßt. — Ebenso fehlt fast nie die alte Dame; aber in wie viel Spielarten auch die beiden Typen der vornehmen alten Aristokratin und der demütigen alten Tante erscheinen — niemals kann man zwei davon verwechseln. Stark und deutlich hat jede ihre „note personnelle“, die herrenhutische Frömmigkeit, die harmlose Taktlosigkeit oder das schlechte Personalgedächtnis, Bibelsprüche, sonderbaren Hut oder Buckel. Und vor allem hat jede, so gern auch alle sprechen, belehren, pointiert reden, ihre eigene Sprache. Wie verschieden die Menschen reden, das lernt man überhaupt erst bei Fontane. Mit wunderbarer Treue bewahrt sein Ohr den wechselnden Tonfall menschlicher Rede und weiß ihn vernehmlich nachzuahmen. Das gilt selbst für untergeordnete Nebenfiguren. Zu seinen Lieblingen gehören die Gärtner, und zwar deshalb, weil sie seiner Ansicht nach einen besonderen ausgeprägten Berufscharakter haben. „Er war eine typische Gärtnerfigur“, heißt es in „L'Adultera“: „unfreundlich, grob und habsüchtig“. Genau so wird Dörr in „Irrungen, Wirrungen“ geschildert; ganz so heißt es in „Unwiederbringlich“: „der Gärtner, ein Muffel, wie die meisten seines Zeichens“. Aber die kurze Rede des letztgenannten Muffels könnte ganz so, wie er sie hält, weder Dörr halten noch Vanderstratens Gärtner. Suphan hat einmal hervorgehoben, wie Goethe Herder besonders dadurch charakterisiert, daß er ihn in die Welt „lauschen“ läßt; auch Fontane hört vielmehr in die Welt hinein, als daß er in sie sieht. Daher kann er jedem seine individuelle Rede geben: er hat die Figuren so bis ins kleinste „angehört“, wie Keller die seinen „angeschaut“ hat. Mit dem Sehen nimmt er's dagegen nicht so genau und läßt es deshalb in ironischer Gewissenhaftigkeit auch gern unbestimmt, ob der Feder-

halter von Poppenpuhls Friederike oben einen Adler hat: es konnte wohl auch eine Taube sein.

In dieser unvergleichlichen Sicherheit der Redeführung liegt nicht zum wenigsten Fontanes Erfolg. Stine erklärt einmal ihrer Schwester, was dem armen Grafen an ihr gefalle: „Er hat Kameraden und Vorgesetzte gehabt und hat gehört, wie seine Kameraden und seine Vorgesetzten sprechen; aber wie Menschen sprechen, das hat er nicht gehört, das weiß er nicht recht". Fontane könnte das seinen meisten Mitwerbern zurufen. Er weiß, wie Menschen sprechen. Er braucht sich nicht des billigen Hilfsmittels der berufsmäßigen Wortwahl zu bedienen, braucht nicht (wie noch Ibsen in der „Komödie der Liebe", oder Theodor Storm in „John Riew'") den Seemann in lauter Marineworten und den Buchhalter in lauter Kontorwendungen reden zu lassen; er kann die gleichen Worte, ja (wie es öfter bei ihm vorkommt) die gleichen Sätze von den Verschiedensten sprechen lassen, „denn die Akzente machen's im Leben und in der Kunst". — Er übertreibt wohl zuweilen die Virtuosität. Eigenheiten der Sprache werden zu spielenden Arabesken wie die Nasenschnauzbartbinden bei Keller, und Reden werden zu persönlichen Kunstwerken wie Züs Bünzlins Papptempel. Nötig ist es gewiß nicht, daß der alte General (in den „Poggenpuhls") Don Manuel und Manfred verwechselt; aber es malt den trefflichen alten Herrn so deutlich! Oder ein Stück Gespräch wie dieses:

> Falsch, falsch. So denkt jeder. Aber ist man erst drin im Feuer, dann hat man auch das alte Vergnügen wieder. Ich sage dir, Albertine, wenn du diesen Quitzow, diesen Dietrich v. Quitzow gesehen hättest — Studie nach Bismarck, aber Bismarck Waisenknabe dagegen. Augenbrauen wie 'ne Schuhbürste! Müssen das Leute gewesen sein! Und sein Bruder soll noch toller ausgesehen haben, weil er bloß ein Auge hatte. Polyphem. Hieß er nicht Polyphem? . . . „Ich glaube, Eberhard. Wenigstens gibt es so einen".

Wie das abgestuft ist! Man hört den alten General, dem das Theater so sehr imponiert und der selbst mit ein bißchen unsicherer Geschichte und Mythologie imponieren möchte und sich dann doch unsicher, freundlich-überlegen an die arme Schwägerin wendet: und die sanft unterwürfige Antwort. Inhaltlich könnte dies Dialogstück in den verschiedensten Romanen Fontanes stehen, mit den kleinsten Anpassungen; denn man redet bei ihm gern über Theateraufführungen: über ein Antichristspiel in „Grete Minde", über

Zacharias Werners „Weihe der Kraft“ in „Schach von Wuthenow“. Aber Fontane könnte Rede und Gegenrede weder dem Grafen Petöfy und seiner Schwester, noch dem Herrn v. Briest und seiner Frau leihen, ohne alle Töne und Akzente zu ändern; so fein stimmt er die Rede des einzelnen an sich und wieder nach dem jedesmaligen Adressaten ab. Von solchen Stückchen gibt, was in „Unwiederbringlich“ von gewissen Gedichten gesagt wird: „Es hat eigentlich keinen rechten Inhalt und ist bloß eine Situation und kein Gedicht, aber das tut nichts. Es hat den Ton, und wie das Kolorit das Bild macht, so macht der Ton das Gedicht.“ Solche kleinen Situationsgedichte finden sich auch in Fontanes Gedichten, meisterhafte kleine Gesprächsskizzen: „Aus der Gesellschaft“, „Lebenswege“ — mir scheinen sie bei all ihrer Kürze Fontanes reine Lyrik aufzuwiegen.

Während man also zu behaupten pflegt, alle Figuren sprächen bei Fontane gleich, behaupten wir im Gegenteil, es gebe überhaupt keinen Dichter, der die Sprache seiner, individueller, im höchsten Sinne realistischer abzutönen weiß. Man lese nur nach „Effi Briest“ einen Roman, sei es von Goethe oder von Heyse oder von Spielhagen oder von Kretzer — man wird erstaunen, wie gleichmäßig dann alle Leute zu sprechen scheinen. Es ist ein Unterschied wie zwischen der alten Malerei, die für alle Wangen und Lippen dasselbe Rot hatte, und der unendlich feinen Farbenabstufung moderner Koloristen. Aber allerdings schließt das nicht aus, was wir auch gleich zugaben, daß diese feinen, kaum wiederzugebenden Nuancen sich von der Unterlage eines festen, persönlichen Stils abheben. Wenn einer, hat Fontane Stil; wenn irgendwo, ist bei ihm der Stil der Mensch.

Wie Otto Ludwigs Realismus, ist auch der Fontanes zunächst bewußte Opposition; Opposition gegen den falschen, alles hoch herauf stilisierenden akademischen Idealismus. Das Buch seiner persönlichen Bekenntnisse „Unwiederbringlich“, enthält sein intimstes Dogma: „Was heißt großer Stil? Großer Stil heißt so viel, wie vorbeigehen an allem, was die Menschen eigentlich interessiert.“ Das ist natürlich ein sehr subjektiver Ausspruch. Fontane hat nun einmal „keinen Sinn für Feierlichkeit“; von ihm gilt, was die kluge Prinzessin dem Baron Pentz — „er war ein Sechziger, unverheiratet und natürlich Gourmand“ — nachrühmt: sie habe nie einen Menschen gesehen, der so wenig auf Stelzen ginge. Und

Fontane begann in einer Periode, wo alle Welt auf politischen, religiösen, moralischen Stelzen marschierte: Gutzkow und Redwitz, Herwegh und Stahl. — Aber diese Auffassung ist doch keineswegs nur Opposition. Sie entspricht seiner Weltanschauung, der milden Skepsis des „Großhumoristen" — so nennt er Walter Scott, „weil er persönlich groß und frei war". Der Humor hat eben, nach Fontanes eigenen Worten, „das Darüberstehen, das heiter souveräne Spiel mit den Erscheinungen dieses Lebens zur Voraussetzung". Es gibt große Gestalten, und Fontane hat sie herzlich bewundert; es gibt große Momente, und er hat sie begeistert mitgemacht. Aber was schließlich herrscht und die Weltgeschichte ausmacht — das sind die Vielen, die Kleinen. Revolution, Krieg, Aufschwung —

Die Flut steigt bis an den Ararat
Und es hilft keine Rettungsleiter,
Da bringt die Taube Zweig und Blatt —
Und es kribbelt und wibbelt weiter.

Massenprodukte sind wir allesamt, und deshalb ist selbst der Größte schließlich nur „ein kleiner Mann in großen Stiefeln". „Mensch ist Mensch". Aber diese Massenprodukte sind eben, weil sie unseresgleichen sind, uns lieb als Brüder; ihr alltägliches Schicksal ist gerade weil es mit kleinen Änderungen auch das unsere ist, Gegenstand unseres Mitgefühls. Und so geht Fontanes Weltanschauung aus scheinbarer Verachtung der Menschheit in warme Liebe zu allem, was lebt, über. Eine Auswahl nur der poetischen oder pathetischen Gegenstände erscheint ihm, wie Gottfried Keller, als ein Frevel an dem Reichtum der Welt.

Aber er schreibt nicht, um Gefühle zu erleben. Er will lernen. Die Typen kennt er; kennt er so genau, daß er jede einzelne Figur ohne weiteres in ihr Bataillon einrangiert. Anfangs geschieht das noch schüchtern; in „Jenseits des Tweed" heißt es etwa noch von Adam Smith, er sei, „beiläufig bemerkt", wie fast alle Nationalökonomen ein schlechter Wirt gewesen. Nachher fallen Einführung und Einschränkung fort: „Italiener von Abstammung, wie die meisten berühmten Franzosen". „Frauen mit Sapeurbartsmännern sind fast immer kinderlos"; „Portiers können immer". Zur Manier artet das in „Unwiederbringlich" aus, wo kaum eine Person auftritt, ohne daß er ihr ein Rangzeichen an den Rock heftete: „Alle Portugiesen sind eigentlich Juden"; „alle Brigitten haben so was Sonderbares". Aber der Typus ist eben erst die

allgemeine Bestimmung, und nun interessiert es Fontane gerade, zu sehen, wie er sich differenziert.

Das gleiche gilt für die Situationen und die Anschauungen. Das Allgemeine hat er rasch heraus; nun kommt es auf die Nuance an. Daher auch hier die charakteristischen Fontanischen Verallgemeinerungen: „Das Frühstück, wie jedes gute Frühstück, dauerte bis zum Abend." „Aber die Seeschlachten! Seeschlachten sind immer etwas, wo Freund und Feind gleichmäßig ertrinken und ein wohltätiger Pulverdampf über allem ausgebreitet liegt." „Die Stille, wie gewöhnlich, weckte die Schläfer." Alles ist allgemein, bei dem einzelnen wie bei der Gesamtheit. Der eine hat das Tütenprinzip, d. h. er tut den Zucker lieber in Tüten als auf Schalen; der andere hat das Schalenprinzip. Und jede solche Eigenheit interessiert Fontane, weil die zahllosen Prinzipien, Gewohnheiten, Meinungen in ihrer Summe aus dem Exemplar des Typus erst das lebendige Individuum machen. Was er mit tausend anderen gemein hat, das macht seine Eigenart aus. „Die Dinge an sich sind gleichgültig", heißt es höchst charakteristisch in Fontanes letztem Buch; „alles Erlebte wird erst was durch den, der es erlebt."

Daher auch Fontanes größte stilistische Leidenschaft: die Fragen mit „denn was heißt —?" und „denn warum?" „Was heißt klug. Er ist viel klüger!" „Ach, mein lieber Sander, was ist klug?" „Die Mittelklugen sind allemal am leichtesten zu berechnen. Und warum? Weil sie jederzeit nur die Mode mitmachen". „Aber was heißt Künstlerin?" „Denn was heißt Herz ausschütten? Das Eigentümliche bleibt doch zurück." „Denn was heißt Eber? Eber ist eigentlich gar nichts . . ." „Denn was ist Zug? Zug ist eine Art Doppelluft". Die wechselnden Antworten charakterisieren den, der die Frage aufwirft, um sie selbst zu beantworten; wie denn z. B. auf die Frage, was klug heißt, verschiedener Bescheid erteilt wird. Aber freilich halten sich auch diese „persönlichen Bemerkungen" der Figuren innerhalb des Rahmens der Fontanischen Eigenart. Es geht damit, wie mit den fingierten Prunkreden der antiken Historiker: zunächst sollen diese pointierten Glanzstücke die Männer charakterisieren, denen sie in den Mund gelegt werden, dann aber tun sie der eigenen Lust des Autors am Ausspenden zugespitzter Weisheitsreden Genüge. Nur daß sie bei Fontane schließlich doch immer den redenden Figuren gehören; denn wie Hebbel lernt auch er wirklich von seinen Gestalten.

Eben deshalb bringt er sie ja in bestimmte Situationen: er will ihnen nur abhören, was sie sagen werden.

Wir verdanken dieser Praxis jene mit leichter Hand hingestreute Fülle köstlicher Maximen, die für Fontanes spätere Schriften so ungemein charakteristisch sind. Auch sie hat Fontane erst allmählich zu ihrer knappen schlagenden Sicherheit gebracht. Wie umständlich heißt es noch im „Sommer in London“: „Es ist mit dem Nationalgefühl wie mit dem Künstlerstolz: wie guten Grund sie haben mögen, über Schmeichelei sind beide nicht erhaben.“ Später hätte er etwa gesagt: „Engländer oder Canovas — Schmeicheleien vertragen sie alle!“

Am dichtesten sind diese Sentenzen wohl in den beiden autobiographischen Büchern ausgesät; aber in den Romanen wirken sie noch mehr, weil jeder Ausspruch gleichzeitig die „Gelegenheit“, die Person und die Situation beleuchtet. Kein deutsches Drama hat einen so geistreichen und dabei lebenswahren Dialog aufzuweisen wie Fontanes Gesprächsromane: „Vor dem Sturm“, „L'Adultera“, „Schach v. Wuthenow“, „Unwiederbringlich“, „Die Poggenpuhls“. Ich gebe nur eine Blütenlese besonders charakteristischer Proben:

„Das traurigste sind die Doubletten“. „Illegitimitäten sind interessant, und von einem gewissen Standpunkt aus sogar angenehm und begehrenswert . . .“ „Geschwister kennen sich eigentlich überhaupt nicht“. „Wie schön. Es ist doch wohl eine der besten Welten“. „Glaube mir, Kind, von 'ne unglücklichen Liebe kann sich einer noch wieder erholen und gut 'rausmausern, aber vons unglückliche Leben nich“. „Das Regieren ist ein grobes Geschäft“. „Personen, die nicht da waren, wissen immer alles am besten.“ „Alles hängt an einem Haar.“ „Die nächste Schlacht bei Zorndorf wird durch Infanterie gewonnen werden.“ „Autodidakten übertreiben immer.“ „Heldentum ist Ausnahmezustand und meist Produkt einer Zwangslage.“ „Jedes Beisammensein braucht einen Schweiger“

Die großen Gespräche, etwa über den preußischen Staat oder über Ungarn, über das historische Drama und über Jakobs Söhne. über Mesalliancen und Diskretion — die könnten allenfalls noch aus der Technik der romantischen und jungdeutschen Romane herstammen, wenn sie auch dort durch ihre Lebenswahrheit alle anderen Dialoge totschlagen würden. Aber der Triumph Fontanischer Maximenbildung sind die rein momentanen Apophthegmata. Es soll etwa dem General (in den „Poggenpuhls“) eine Spickgans vorgesetzt werden. Aber die ist von seiner Frau geschickt. „Tut

nichts. Spickgänse kann man nicht unterscheiden.“ Auerbach hätte das auch sagen können; aber er hätte hinzugesetzt: „Das ist symbolisch.“

Möglich, daß gerade hier bei Fontane französische Art durchschlägt. Die Franzosen schwärmen für pointierte Definitionen; berühmte Witzlinge wie Rivarol haben nur durch ihre spitzigen Gleichsetzungen Ruhm erlangt, ganze Bücher (wie das witzige „Livre d'or“ der Komtesse Diana) sind mit solchen Spielen gefüllt. Daneben aber ist doch auch an die deutsch-volkstümliche Neigung zum Ausprägen von Sentenzen zu erinnern. Die Edda enthält so manchen Spruch, dessen Art und Ton an die von Theodor Fontane erinnert.

Fontanes Romane zerfallen in zwei Gruppen: die kleinere der Kriminalgeschichten und die größere und auch bedeutendere der „modernen Romane“.

Die erste Gruppe zeigt ihn noch um den „interessanten Stoff“ bemüht, den er später so energisch abtut, wie Gottfried Keller das „spezifisch Poetische“. Er steht hier noch im Banne seiner Vorgänger: H. Smidt, G. Hesekiel, L. Parisius (1827—1887: „Pflicht und Schuldigkeit“, eine altmärkische Geschichte 1872), die eine feste Schablone der Kriminalgeschichte auf lokalem Hintergrunde ausgebildet hatten, für die „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht“ maßgebendes Vorbild blieb. Aber doch bildet auch hier schon der unheimliche Vorfall wesentlich die Gelegenheit zur Entfaltung eines breiten Zustandsbildes. „Grete Minde“ (1880) ist eine „Chroniknovelle“, der aber eine wirkliche Chronik zugrunde liegt, nicht wie denen von Meinhold, Gottfried Keller, Theodor Storm eine fingierte. „Ellernklipp“ (1881) behandelt, wie „Grete Minde“, einen tragischen Konflikt innerhalb der Familie und teilt mit „Unterm Birnbaum“ (1885) eine gewisse Verwandtschaft mit der Technik der Schicksalsdramen: ein bestimmter Ort fordert zu Mord und Buße heraus, wie in Annette v. Drostes „Judenbuche“. „Quitt“ (1891) nimmt die Kriminalgeschichte fast nur zum Anlaß, um eine Reihe von Genrebildern zu entwerfen; die größere Hälfte des Romans spielt in Amerika, und die bunte Menagerie kosmopolitischer Genrefiguren aus Frankreich, Polen, Nordamerika und Ostpreußen wird fast nur durch Fontanes Lieblingsmittel, ein gemeinsames Fest, lose zu einer gewissen Einheit gebracht. Nordamerika liegt dem Verfasser so fern, wie Norddeutschland ihm vertraut ist; deshalb fehlt hier gerade, was sonst bei ihm so mächtig den Figuren den überzeugenden Anschein gemeinsamer wirklicher

Existenz verleiht: die Atmosphäre. Diese ist dagegen in „Ellernklipp“ glänzend durchgeführt; auch die psychologische Entwickelung ist hier auf der Höhe; wie sich des Försters der Dämon bemächtigt, wie in dem Mädchen aus der Verstocktheit reizvoll die Liebe aufblüht. Die Geschichte des Mädchenherzens lag in vollster Beleuchtung offen da vor dem Dichter von „Grete Minde“, „Cécile“, „Stine“, „Effi Brist“. — „Grete Minde“, ein Oppositionsstück gegen Wilibald Alexis' Verherrlichung des altmärkischen Bürgertums, — wie Fontane dann auch später noch die Partei der Quitzows genommen hat — zeichnet sich durch strenge Geschlossenheit der Handlung aus; es ist, von frühen Kleinigkeiten abgesehen, Fontanes einzige Novelle.

Viel bedeutender ist die andere Gruppe, die experimentellen, sozialpsychologischen, kulturhistorischen — kurz die modernen Romane. Sie geben in fortlaufender Reihe eine Kritik des preußischen Adels und seines Ehrbegriffes, die „L'Adultera“ und „Frau Jenny Treibel“ durch ein Gemälde der Bourgeoisie ergänzen. Politisch stand Fontane dem preußischen Junker fern; aber zugleich blieb diese merkwürdige Erscheinung immer das ausgesprochene Lieblingsobjekt seines Dichterherzens. Originalität, trotzigen Stolz, folgerichtiges Handeln suchte er hier vor allem. So schrieb Fontane Adelsromane aus ganz demselben Grunde, aus dem Anzengruber Bauerngeschichten schrieb: „weil er hier in einer interessanten Spezies des Geschlechts Mensch Eigenart und Typus besonders stark ausgeprägt sah“.

„Vor dem Sturm“ (1878) und „Schach von Wuthenow“ (1883) führen in die Epoche vor den Freiheitskriegen. „Vor dem Sturm“ ist Fontanes spätes Anfängerstück. Er gibt hier noch ganz harmlos der Freude an Gespräch und Porträt nach, hängt eine Anzahl von Charakterbildern in sich folgenden Kapiteln willkürlich wie Ahnenporträts an die Wand und verschmäht noch nicht das altbeliebte Hilfsmittel des Tagebuchs, das er später als allzu monologisch beseitigt; erst im „Stechlin“ kehrt es wieder. Briefe bleiben dagegen immer in Ehren, vor allem Reisebriefe (die berühmtesten in „Irrungen, Wirrungen“); war doch der geistreich charakterisierende und anschaulich erzählende, vor allem aber schrankenlos räsonnierende Brief Fontanes persönlichstes Eigen, und die unschätzbare Sammlung seiner „Briefe an die Familie“ (Berlin 1905) schließt sich fast zu einem autobiographischen Roman, einem

modernsten „Werther“ aus der Großstadt zusammen. — Auch der „edle Pole“ feiert hier — so spät noch! — seine letzte Verherrlichung. Noch macht sich der Charakter der Problemdichtung störend fühlbar; immer wieder wird diskutiert, ob der preußische Adel mit seinen Theorien von deutscher Treue und adeliger Ehre recht habe. Später — schon in „Schach v. Wuthenow“, vor allem aber in „Irrungen, Wirrungen“, „Stine“, „Unwiederbringlich“ — wird der Edelmann einfach vor das entscheidende Problem gestellt, und aus der Handlung selbst beantwortet sich die Frage. So können wir bei Fontane die Entwickelung von der Jungdeutschen Problemgeschichte zum modernen Experimentalroman deutlich verfolgen.

„Schach von Wuthenow“ ist das erste unter Fontanes Meisterstücken, und in der Kunst zarter und doch bestimmter Linienführung hat er es nur in „Stine“ übertroffen. Die Schilderung des Zeitcharakters war in dem ersten Roman zwar glänzend gelungen, aber sie stand (wie in den meisten historischen Romanen aus Walter Scotts Schule) noch zu sehr als selbständige Leistung da, in die die Figuren mehr zufällig hineinspazieren; jetzt erwachsen typische Figuren und symptomatische Schicksale mit Notwendigkeit aus dieser Zeit und aus dem Wesen „einer Armee, die statt der Ehre nur noch den Dünkel, und statt der Seele nur noch ein Uhrwerk hat“. Schach v. Wuthenow, ein Durchschnittskavalier und schöner Mann, wird durch sein Vergehen zu der Ehe mit der häßlichen Tochter einer schönen, von ihm eigentlich geliebten Mutter gezwungen; er fürchtet die Lächerlichkeit und erschießt sich. Wie nun aber den Mann, der von der Ehre ganz äußerliche Vorstellungen hat, kleine Momente zu diesem Verrat an seiner Geliebten, zu dieser mutlosen Flucht zwingen, das ist so fein ausgeführt wie in „Ellernklipp“ das Nahen der Mordtat, wie in „L'Adultera“ die seelische Vorbereitung des Ehebruchs.

„Graf Petöfy“ (1884) und „Cécile“ (1887) sind Romane der Mesalliance; aber mehr noch der psychologischen als der sozialen. Jung und alt, ehrenfest und bescholten verbinden sich und werden ins Unglück gezogen. — Unmittelbar schließt sich das Zwillingspaar der berühmtesten „modernen Romane“ Fontanes an: „Irrungen, Wirrungen“ (1887) und „Stine“ (1890; älter als „Irrungen, Wirrungen“, aber später erschienen, weil der Roman vor dem Erfolg seines Zwillingsbruders keinen Verleger finden konnte!). Hier handelt es sich um die Mißheirat im eigentlichen Sinne: um das

„Verhältnis“, das dort mit leiser Klage aufgegeben wird, hier zur Ehe führen soll. Fontane, der bis dahin zu den „alten Herren“ gezählt worden war — er hatte ja Balladen gedichtet! — galt von „Irrungen, Wirrungen“ an den Alten als ein Abtrünniger, den Neuen als ein Prophet. Sie hatten nicht unrecht; nur die Datierung war willkürlich. Die beiden Bücher zeigen freilich Fontanes Eigenart in reinster, reifster Ausprägung. Nirgends ist er so entschiedener Realist, enthält er sich so aller naturalistischen oder idealistischen Effekte, um nur einfach ein Stück Wirklichkeit zu geben. Nirgends vorher war seine Sprechtechnik zu solcher Vollkommenheit gediehen. Nirgends hat er so energisch Berliner Verhältnisse, Örtlichkeiten, Eigenheiten angepackt, obwohl die späteren „Poggenpuhls“ und zum Teil auch „Frau Jenny Treibel“ nahe kommen. Dennoch war dies alles in „Vor dem Sturm“ und „Schach“, in „Petöfy“ und „Cécile“ und vor allem auch in der kaum beachteten „L'Adultera“ angekündigt. Aber inzwischen hatten Publikum und Kritik den echten Realismus beachten gelernt. Das mehr noch als die künstlerische Höhe gerade der beiden Bücher machte ihre Wirkung. Man brauchte einen Klassiker des modernen Realismus. Man hätte ihn längst haben können; nun aber war er nicht länger entbehrlich, und er wurde mit Jubel proklamiert. Mit einem gerechten Jubel, der nur gegen Fontanes andere Romane ungerecht war.

Das „Verhältnis“, die wilde Liebesehe, hat, vor allem in Frankreich, seine eigene Literaturgeschichte. Meisterwerke wie des Abbé Prévost „Geschichte der Manon Lescaut“, wie der Goncourt „Manette Salomon“ und Daudets „Sappho“ erzählen von der zerstörenden Macht einer sinnlichen Leidenschaft, deren Ausleben fortwährende Konflikte mit den bestehenden sozialen Mächten heraufbeschwört. Ganz anders faßt unser Meister das Problem. Der „Lärm in Gefühlen“ ist ihm nun einmal zuwider, und selbst in Prévosts wundervollem Buch dürfte ihm noch zu viel Geklirr von Degen, zu viel Aufwand in Gefühlsausbrüchen störend auffallen. Die leise Melancholie einer Annäherung, die nicht zu voller Befriedigung führen kann, die stille Tragik eines Abschiedes, den nicht äußere Gewalt erzwingt, sondern die stetige Macht der Verhältnisse — das ist es, was diese beiden herrlichen Erzählungen durchklingt. In „Irrungen, Wirrungen“ wird das Motiv ganz rein so gefaßt. Ein kräftiger, braver Offizier und ein hübsches, braves Mädchen

lernen sich auf einer Landpartie kennen; unmerklich gleiten sie in ein Verhältnis, bei dem sich Herz zum Herzen findet und dessen Lösung tiefen Schmerz hervorruft. Aber beiden ist im Grunde von Anfang an klar, daß dies das Ende sein wird. Denn sie wissen, daß die Welt stärker ist als der einzelne und die vielen kleinen Momente mächtiger als der eine große. Sie wissen es, denn sie sind, wie ihr Dichter, entsagende Realisten. Sie schließen nur erst die Augen, um das Ende nicht zu nahe zu sehen. Dann kommt das Scheiden; still, ruhig: „Sie lehnte sich an ihn und sagte ruhig und herzlich: ‚Und das ist nun also das letztemal, daß ich deine Hand in meiner halte?‘"

Auch in dieser stillen Größe, in dieser Seelenkeuschheit, die allen „Lärm in Gefühlen" vermeidet, liegt altgermanische Erhabenheit. So weiß unser altes Epos das Schwerste mit wenigen Worten anzudeuten. Auch Fontane, wie Keller, hat aus dem geheimen starken Quell der großen volkstümlichen Epik getrunken. Und in dem großen Gang der Handlung erkannte Ettlinger den Einfluß seiner Beschäftigung mit der alten Ballade auf Fontanes Romantechnik.

Wie in diesem Hauptpunkt, zeigt er auch in der Technik echte epische Art großen Stils. Was bei Jeremias Gotthelf die „Gänge über Land", bei Gottfried Keller die Festversammlungen sind, das sind bei ihm die Landpartien: typische Höhepunkte der Handlung, mit einer gewissen homerischen Festlichkeit ausgestattet und meisterlich in den Dienst der Charakterentwickelung gestellt. Fontane wäre nicht der typische Berliner, wenn er nicht der Klassiker der Landpartie wäre. Sie ist ihm noch unentbehrlicher als der Reisebrief; und in „Irrungen, Wirrungen" hat er in beiden sich selbst übertroffen. Die Landpartie wird bei ihm ein Losen der Götter um das Schicksal der Menschen; der Reisebrief nimmt die Bedeutung des altepischen „Botenberichts" an — beides nicht, indem er steife Würde hineinlegte, sondern im Gegenteil, indem er die ganze Fülle menschlicher Tragik und Lächerlichkeit in der anspruchslosesten Form uns vorführt. So spielen sich die wirklichen Tragödien und Lustspiele des Lebens ab — indem wir das empfinden, erhalten jene fast spielenden epischen Eigenheiten das volle Gewicht, das die typischen Züge der alten Volksepen in sich tragen.

Die still entsagende Unterordnung unter die Welt ist das Grundmotiv auch für das kleinere Gegenstück zu „Irrungen, Wirrungen". „Stine" (1890) ist die Geschichte eines armen,

kranken, jungen Adeligen, der seine letzte Lebenshoffnung auf das lebens- und liebevolle Mädchen aus dem Volk gesetzt hat. Das gibt der Erzählung einen etwas pathologischen, dekadenten Beigeschmack. Das unausbleibliche Ende der meisten Fontanischen Helden, der Selbstmord, wirkt in der Atmosphäre der prächtigen Frau Pittelkow, einer der glänzendsten Figuren Fontanes, besonders unerwartet. Mindestens möchte man sagen, was der Dichter vom Ausgang der „Frau vom Meere" Ibsens geurteilt hat: „Es geht. Aber es geht mir zu flink". Auch Stine selbst ist ein wenig blaß geraten; ihre Schwester, Pauline Pittelkow, stellt sie allzu sehr in Schatten. Es gibt schlechterdings keine Figur in der Weltliteratur, in der die ungeheuer schwierige Aufgabe, eine „ordinäre Person" sympathisch zu machen, mit solcher Sicherheit gelöst wäre — gelöst nicht durch das bequeme Hilfsmittel irgend einer wohltätigen Handlung, sondern lediglich durch die Geradheit und innere Unverdorbenheit ihrer Reden. Die Eigenart von Fontanes Humor, diese Mischung von weltüberlegener Ironie mit gutmütiger Anerkennung, feiert hier ihre höchsten Triumphe. Frau Pittelkow, die selbst mit einem alten Grafen (letztem Abkömmling der Linie Petöfy) in Liaison lebt, warnt Stine vor der Verbindung mit dem armen Waldemar: „Ich puste was auf die Grafen, alt oder jung, das weißt du, hast es ja oft genug gesehen. Aber ich kann so lange pusten, wie ich will, ich puste sie doch nich weg, un den Unterschied auch nich." Die Weisheit und der Mutterwitz von der Gasse verstehen sich immer, und Fontane hat oft gesagt, was Frau Pittelkow noch sagt: „Die Schwächlichen sind immer so un richten mehr Schaden an als die Dollen."

Mit „Irrungen, Wirrungen" und „Stine" hat die Hauptreihe der Erzählungen Fontanes ihren Gipfel, hat seine realistische Kunst ihren Höhepunkt erreicht. Fontane kennzeichnete diesen Moment auch äußerlich, indem er (1890) seine „Gesammelten Romane und Erzählungen" erscheinen ließ. Doch folgten noch zwei weitere Adelsromane: „Unwiederbringlich" und „Effi Briest". Daß der eine auf dänischem Boden spielt, macht wenig Unterschied; auch „Graf Petöfy" hatte den österreichischen Edelmann statt des preußischen in den Mittelpunkt gestellt. Aber in beiden ist nicht mehr die Mißheirat das Motiv, wie in irgend welcher Form in all den früheren, obwohl immerhin ein psychologisches Mißverhältnis der Gatten auch hier das treibende Rad ist. Dagegen bildet „Frau

Jenny Treibel“ zu jener Reihe, die von „Vor dem Sturm“ zu „Stine“ reicht, eine Ergänzung, indem diesmal das Motiv der Mißheirat vom rein bürgerlichen Gesichtspunkt aus behandelt wird. Die Mesalliance wird dabei allemal als der Prüfstein für die Standesanschauungen überhaupt aufgefaßt: ist die Liebe stärker oder die Konvention? Die Liebe, antworteten die Idealisten früherer Perioden; die Konvention, antwortet mit wehmütigem Lächeln der moderne Realist.

Fontanes großer Bourgeois-Roman hat einen Vorläufer in „L'Adultera“ (1882). Es ist technisch die schwächste Leistung Fontanes, trotzdem oder vielleicht auch weil er eine bekannte Berliner Skandalgeschichte aus der reichen Bourgeoisie in den Grundzügen getreulich nachgebildet hat. Der Mann, der sich später von allen Zutaten des romantischen Apparats so energisch befreit hat, arbeitet hier noch mit einem symbolischen Gemälde — dem der Ehebrecherin von Tintoretto —, mit bedeutungsvoll wiederkehrenden symbolischen Situationen, mit Parallelfällen; der Dichter, der nachher die wichtigsten Sätze so kunstvoll verbirgt, läßt jetzt noch mit dem symbolischen Schlußwort die Tür des Kapitels dröhnend ins Schloß fallen: „Unter dem halbaufgezogenen Rouleau hin zog eine milde Nachtluft ein. ‚Wie mild und weich‘, sagte Melanie. ‚Zu weich‘, entgegnete Rubehn. ‚Und wir werden uns auf kältere Luftströme gefaßt machen müssen.‘“ Solcher Mißbrauch des allzu absichtlichen Symbols ist neuerdings wieder Mode geworden und regiert die ganze Technik so talentvoller Produktionen wie Helene Böhlaus „Rangierbahnhof“. Fontane hatte in „Vor dem Sturm“, „Grete Minde“, „Ellernklipp“ das zeitlich, lokal, sozial ferne Milieu sofort realistisch angefaßt; jetzt, wo er das Berlin seiner Kreise mit Generalstäblern und Stiftsdamen, mit der Hofjäger-Allee und der ersten Fahrrad-Invasion schildern will, meint er sich erst noch mit den Schwimmblasen solcher alten Romanmittelchen „über der gemeinen Wirklichkeit“ halten zu sollen. In der Charakterschilderung dagegen, vor allem des reichen Kaufmanns, dessen Taktlosigkeit sogar seine Herzensgüte unerträglich macht, hat Fontane jetzt schon wenig zu lernen; und die Gesprächstücke sind zwar noch etwas absichtlich in die Suppe hineingeschnitten, an sich aber ganz delikat. Die Begegnung von Mutter und Kind nach der Flucht, in „Effi Briest“ so rührend ausgeführt, ist hier bereits vorgebildet, aber mit viel geringerer Kunst. Und der unwahrscheinlich-versöhn-



Theodor Fontane

Carl Breitbach pinx.



liche Ausgang trennt diesen Roman von anderen Erzählungen Fontanes ab; man möchte fast glauben, eine gutmütige Sympathie mit seinen noch lebenden Modellen habe hier die strenge Hand des Künstlers beirrt.

Erst nach Jahren kehrte Fontane in dies Milieu zurück. Es geschieht in dem Roman „Frau Jenny Treibel, oder: Wo sich Herz zu Herzen find't" (1892). Die Geschichte hat etwas zu viel von der Epigramm-Novelle, wie W. H. Riehl und Hans Hoffmann sie kultivieren, und ist doch wieder für diese Anlage zu schwer mit ernsten Herzensfragen belastet. Daß dies „Meisterstück von einer Bourgeoise" sich für eine Idealistin hält, für die „die reinen Gefühle, die noch kein rauher Hauch gestreift hat, doch unser Bestes sind und bleiben", und daß im entscheidenden Augenblick das goldene Visier sofort zurückklappt und das harte Gesicht der geldstolzen Kommerzienrätin zeigt — das ist witzig und vor allem, es ist wahr; aber die Überdeutlichkeit der Antithese verdirbt die Stimmung, die ich deshalb nicht mit Ettlinger „ungetrübte Lustspielstimmung" nennen könnte. Fontane fühlt das selbst, er kommt ihr deshalb durch Liedverse zu Hilfe, die hier (wie in „Unwiederbringlich") als diesmal freilich ironisch gemeintes Leitmotiv die Erzählung durchziehen; und doch verrät auch das Hilfsmittel, wie die Symbole in „L'Adultera", innere Unsicherheit. Sie zeigt sich auch sonst. Frau Jenny Treibel ist, wie solche aus dem Epigramm empfangenen Gestalten nur zu leicht, näher an die Karikatur geraten, als Fontanes diskrete Kunst sonst erlaubt; und sie wie ihr Gatte mißbrauchen die Sprechkunst Fontanischer Figuren in langen Monologen, die technisch und psychologisch gleich bedenklich sind. Corinna, der Gegenpart der Frau Treibel, die ehrliche Realistin („Jugend ist gut. Aber, Kommerzienrätin ist auch gut und eigentlich noch besser"), verliert durch ein zu souveränes Ausstreuen großer Sätze an dem Reiz, der ihr doch anhaften soll, und ist zu ausschließlich „kluges Mädchen" — eine unerfreuliche Rolle. Die Sätze selbst sind freilich wieder prachtvoll. „Ja, das waren herrliche Worte, von denen ich übrigens bis heute geglaubt hatte, daß sie bei Trafalgar gesprochen seien. Aber warum nicht auch bei Abukir? Etwas Gutes kann immer zweimal gesagt werden."

„Unwiederbringlich" (1891) hat nicht den Beifall gefunden, der ein Jahr darauf „Frau Jenny Treibel" schier überreichlich zuteil ward, weil die Berliner sich über die Verspottung der Ham-

burgerin und das übrige Deutschland sich über die Ironisierung der Berliner freute. Auch mußte man sich an Fontanes hier einsetzeude neue Manier erst gewöhnen, die die Handlung ganz hinter der Zeichnung breiter Zustandsbilder zurücktreten ließ. Aber das Buch gehört nicht nur zu den bezeichnendsten, sondern auch zu den allerbesten Werken Fontanes, und nicht bloß, weil es an geistreichen Maximen in seiner eigensten Art am reichsten ist. An Sicherheit der Charakterzeichnung, an Fülle origineller Gestalten, an schlicht und doch spannend vortragender Fabulierkunst lassen wenige Romane sich diesem vergleichen. Ein gutmütiger Landedelmann langweilt sich an der Seite seiner zu ernsten und frommen Frau und fällt in die Bande einer Kokette, der übrigens an Lebenswahrheit und Rundheit der Zeichnung unter ihresgleichen nur Goethes Philine zur Seite zu stellen ist. Nun aber besitzt er doch nicht zur Genüge „die Kunst des Leichtnehmens"; und so geht seine Ehe unwiederbringlich verloren, ohne daß ihm Liebesglück zum Ersatz erwüchse. — Sehr fein ist (wie in Goethes „Wahlverwandtschaften") in dem Ton der Gespräche selbst der wechselnde Barometerstand von Liebelei und Liebe angedeutet. Alle Nebenfiguren helfen durch ihre Reden die Stadien der Entwickelung vom leichten Gedankenspiel bis zum Ehebruch und bis zur Vereinsamung fühlbar machen: der Pastor Schleppegrell mit seinen ungenierten Anekdoten („ein Pastor kann alles erzählen") so gut wie die ganz köstliche Frau Hansen mit ihrer würdigen Tochter — zwei Gestalten, die allein schon Fontane den größten Humoristen beigesellen würden. Scheinbar wahllos schweift das Gespräch am Hof der alten dänischen Prinzessin über Politik und Weltgeschichte, Seeschlachten und den Krieg vor Troja hin und her, und doch behält es immer seine festen Brennpunkte, wie in einer Gesellschaft, die ein starkes, nicht ausgesprochenes gemeinsames Interesse beherrscht, die Gedanken immer wieder dahin zurückkehren, wie weit man auch auszubiegen sucht. Selten ist Fontane in den Anspielungen, die seine Personen wagen, kühner gewesen als hier; und doch wirkt das (wie in „Irrungen, Wirrungen") absolut nicht frivol; es bringt nur ein realistisches Element mehr in die Atmosphäre.

Opfer der Halbheit schildert auch „Effi Briest" (1895), wieder eins der berühmtesten Werke Fontanes. Ein adeliger Beamter verliebt sich in einen hübschen Backfisch aus alter Adelsfamilie. Die Ehe ist so wenig „Mesalliance" wie möglich; alles

ist höchlich einverstanden. Dennoch zerbricht die Ehe. Effi hat lebhaftes Temperament; Innstetten ist nicht ganz Streber, aber doch sehr von seiner Karriere erfüllt, nicht ganz Pedant, aber doch ziemlich stark „Erzieher", nicht ganz Formenmensch, aber doch stark davon abhängig. Die arme Effi hatte sich alles so „schön und poetisch" vorgestellt, aber — „die Wirklichkeit ist anders". Alles ginge doch, wäre wenigstens volle Liebe da. Aber Effi, liebenswürdig, heiter, etwas spielerig, ist wahrer Liebe nur ihren Eltern gegenüber fähig; und er liebt sie zwar wahrhaft, aber doch nicht so, daß nicht allerlei pädagogische und sonstige Berechnung ihre Beziehungen stören würde. In Fontanes liebem alten Swinemünde ist sie gar zu einsam; sie fällt einem beliebigen Kavalier mit rotblondem Sappeurbart zum Opfer. Aber sie fühlt sich kaum schuldig; im Grunde hat sie nur Angst vor der Entdeckung, und diese Angst wird, wie für ihr altes treues Mädchen Roswitha (die ausnahmsweise durchaus nicht sehr gescheit ist) die Erinnerung an das Eisen, mit dem ihr Vater sie erschlagen wollte, zuletzt fast ein angenehm reizender Lebensinhalt. Ein Zufall, den Fontane gar zu souverän behandelt, läßt nach Jahren ihren Gatten die Briefe des Liebhabers im Nähtisch entdecken. Und nun geht es ihm wie Holk (in „Unwiederbringlich"). Wäre er eine Natur von leidenschaftlichem Ehrgefühl, oder von starker Kraft der Selbständigkeit, so fände er so oder so Befriedigung. Er ist es nicht. Er duelliert sich, nicht aus Rachsucht, nicht einmal aus dem Gefühl der gekränkten Ehre, sondern aus instinktivem Gehorsam gegen den Ehrenkodex und aus Angst vor der Zukunft, in der er „bei jedem Zufallswörtchen schwitzen" könnte. Und so schießt er den armen Crampas nieder, dem der Dichter so mild verzeiht wie einst der Adultera: „Wenn ich ihn richtig beurteile, er lebt gern und ist zugleich gleichgültig gegen das Leben. Er nimmt alles mit und weiß doch, daß es nicht viel damit ist." Fast ist das Fontanes eigene Weltanschauung. So zerstört Innstetten nutzlos, zwecklos sein Glück, Effis Leben, die Existenz von Crampas' Familie. Und er ist doch wieder nicht groß genug, der schwer gestraften Gattin nach der Scheidung zu verzeihen; grausam und kalt erzieht er die Tochter zu völliger Entfremdung von der Mutter, und doch wieder grausam nicht aus boshafter Berechnung, sondern aus pädagogischer Überlegung. Das meisterhaft geschilderte Wiedersehen zwischen Mutter und Tochter bringt es an den Tag. „So also sieht ein

Wiedersehen aus!" ruft mit krampfhaftem Lachen die zum letztenmal enttäuschte Idealistin. Nun ist es ganz aus mit ihr. Die Eltern mögen der verlorenen Tochter in gebeugtem Stolz noch einmal das Haus öffnen und ihr einen schwachen Abglanz der frohen Jugendtage gewähren — ihr Herz ist gebrochen, und nichts bleibt ihr übrig, als noch mit jener Größe und Herzensgüte, die des Dichters mildes Herz den Gefallenen nie versagt, dem strengen Gatten seine Härte zu verzeihen. Aber auch er ist vernichtet: was liegt ihm jetzt noch an der Laufbahn ohne die schöne Frau, die er doch liebte und auf die er stolz war; und das Gefühl nagt an ihm: ein paar Jahre mehr, und alles wäre anders gekommen. Denn er ist keine Natur mit innerer Notwendigkeit.

Der Ehebruch aus Langeweile, das Duell — wie oft haben französische Romanschriftsteller das geschildert! und doch, wie neu und unverbraucht wirkt hier alles! Kein Geringerer als Alphonse Daudet hat (in „Rose et Ninette") die Begegnungen des Vaters mit den Töchtern der geschiedenen Frau gemalt — wie kalt und gemacht wirken sie neben Fontanes Meisterstück! Und diese Atmosphäre, die jede Person (wie das kränkliche Dienstmädchen der Pension die Luft der schlecht gelüfteten Zimmer) mit sich trägt: die der offiziellen Rechtgläubigkeit in all ihren Abstufungen von Pastor Niemeyers Milde bis zu dem harten Zelotismus Sidoniens von Grasenabb! Und die köstliche Exposition mit dem auf der Schaukel einherfliegenden Backfisch und seinen Gespielinnen! (Fontane liebt jetzt, wie Keller, die Zwillinge; auch in „Frau Jenny Treibel" kommen zwei solche Schwestern vor.) Und welche eigentümliche Lokalfarbe, etwas wie der Seegeruch unserer Nordküsten, liegt auf der verhängnisvollen Schlittenfahrt durch den Seesand!

„Die Poggenpuhls" (1896) sind mehr ein lockeres Gefüge anschaulicher Szenen aus dem Leben einer armen adeligen Offiziersfamilie als ein Roman, obwohl immerhin die beiden im Hintergrund winkenden und immer näher rückenden „Mesalliancen" eine gewisse Einheit in den Stoff bringen. Aber wie köstlich sind diese Szenen gemalt! Wie steht die ohne jede eigene Prätention in den Dienst der Charakterschilderung gestellte Wohnung mit all ihren großen und kleinen Requisiten greifbar vor uns! Wie sind wir mitten inne in all diesen kleinen Schicksalen, aus denen doch schließlich das ganze Leben zusammengesetzt ist! — Noch entschiedener ist im „Stechlin" (1898) der eigentliche „Roman" nur die Rahmen-

fabel, die prächtige Charakterschilderungen und wundervolle Gesprächstücke zusammenhält. Der alte Stechlin selbst, den man mit Recht seinem Dichter verglichen hat, in seiner Originalität, Güte und sicheren Beobachtung — die Prinzessin im Forsthause — die Domina und ihre Damen —, es war ein würdiger Abschied von einer glorreichen Laufbahn. Aber gewisse Längen und Breiten zeigen doch die sinkende Kraft. Seine unvergleichliche Persönlichkeit und seine unerschöpfliche Menschenkenntnis gibt auch dies Abschiedswerk noch; ein Kunstwerk ist es nicht mehr. Gesprächspiele fast in der Art des romantischen und jungdeutschen Gesprächsromans, wenn auch mit ganz anderer Lebenswahrheit, sprengen die Form. Wie Gottfried Keller bei einer für sein Talent zu eng konzentrierenden Form, landete Fontane bei einer Art, die seiner Neigung zum Episodischen allzu viel Raum gab. Aber war es nicht wunderbar, daß das letzte Buch des Greises gerade an diesem Kunstfehler leidet: an zu großem Reichtum?

Einzelne Skizzen und Genrebilder bringt noch die Sammlung „Von vor und nach der Reise" (1894); vor allem den unerträglich gutmütigen „Onkel Dodo" wird niemand wieder vergessen. Gern knüpft Fontane auch hier allgemeinere Betrachtungen an und feiert das „kleine Glück" — aber mit dem Zusatz, daß es „eigenartig" sein müsse. Auch in seiner Lehre von Glück und Unglück verleugnet der Individualist sich nicht.

Auch die beiden Bände der Lebenserinnerungen („Meine Kinderjahre" 1893, „Von Zwanzig bis Dreißig" 1898) zerfallen mehr in Einzelbilder, als daß sie (wie etwa Goethes Autobiographie) die Kunstform des Romans anstrebten; zumal gilt das von dem zweiten Buch, während in dem ersten die Entwickelung des Jünglings eine gewisse Einheit schafft. Aber welche Lebensfülle steckt in diesen Erinnerungen! wieviel Menschen kennen wir denn überhaupt so genau wie die, die uns Fontane vorführt? Dabei macht er nie von der wohlfeilen Kunst Gebrauch, mit dem Recht des Lebenden die Toten zu mißhandeln; er behandelt sie eben als Mitlebende: viele mit Sympathie, einige mit Antipathie, niemanden mit eigentlicher Feindseligkeit. Er entschuldigt gern. Wenn er in der Schilderung des Gefechts bei Ütlingen (26. Juli 1866) eine glänzende Waffentat strategisch bedenklich findet, so setzt er hinzu:

Aber kriegerische Aktionen dürfen nicht lediglich von diesem Gesichtspunkt aus beurteilt werden. Es kann unter Umständen Pflicht sein, das Kühnere zu tun bloß deshalb, weil es das Kühnere ist. ... Was fortlebt in der Geschichte, was fortwirkt in den Herzen und zu immer neuen Ruhmestaten begeistert, das sind nicht die klugen Manöver, das sind die Taten voll Mannesmut, Auge in Auge mit dem Feind. Und daß es so ist, das ist die Rechtfertigung und der Ruhm der Sechsunddreißiger bei Ütlingen.

Und diese seine prächtige Persönlichkeit ist es doch zuletzt, die uns in Fontanes Werken erobert. Nicht die treue Nachzeichnung der Wirklichkeit, sondern der herzliche Anteil; nicht die objektive Wiedergabe, sondern die tapfere Parteinahme; nicht der Gehalt an dauernder Weltweisheit, sondern die individuelle Auffassung und Ausprägung — das macht diese Bücher uns so lieb, so unschätzbar. Immer ist er mit ganzer Seele dabei; immer ist er auf der richtigen Seite, lieber bei den „Tollen“ als bei den „Schwachen“, lieber bei den Sündern und Zöllnern als bei den Pharisäern. Denn er liebt den Menschen, den ganzen Menschen, nicht ein blasses Ideal; die Schwächen gehören dazu — er liebt sie mit. Und ebenso geht es uns mit ihm, dem Menschen, dem Künstler: er ist eine so prachtvolle Persönlichkeit, daß wir keinen Fehler seiner Werke missen möchten.

Fünfzehntes Kapitel

Wissenschaft und Kritik

In der Entwickelung der deutschen Literatur während des 19. Jahrhunderts hat die Religion eine so geringe Rolle gespielt, wie bei keinem andern Kulturvolk. Eine Reihe führender Geister war nicht bloß kirchenfeindlich, sondern positiv atheistisch gesinnt: so Gottfried Keller, Theodor Storm, Friedrich Hebbel, Paul Heyse; andere standen mindestens jeder offiziellen Religion und jedem Dogma mit unverhohlener Feindschaft gegenüber: so Theodor Fontane und Friedrich Spielhagen. Andere wie Gustav Freytag und Berthold Auerbach faßten ihre Angehörigkeit zu einem religiösen Bekenntnisse lediglich im Sinne der kulturellen Tradittion, keineswegs der gläubigen Andacht. Religiöse Gemüter wie W. H. Riehl und C. F. Meyer ließen wenigstens in ihren Schriften ebenfalls das dogmatische Element zurücktreten; und das galt selbst von politisch-religiösen Parteidichtern wie Emanuel Geibel. Natürlich fehlten auch Dichter nicht, für die gerade das spezifische religiöse Bekenntnis die Seele ihrer Poesie war; aber sogar so entschiedene Talente wie Marie v. Nathusius oder Fr. W. Weber haben nicht in die eigentliche literarische Entwickelung eingegriffen. Was für frühere Perioden und andere Völker auch in literarischer Hinsicht die Religion bedeutet hatte, das bedeutete für die Deutschen dieses Zeitraums die Wissenschaft. Zumal nach dem Umsturz aller Autoritäten in der Revolution erschien sie allein noch als der feste Fels in der Brandung der Zeit; und ein Skeptiker wie Scheffel ward hierin kaum verstanden.

Früh hatten deshalb kluge Männer bei der Wissenschaft Anschluß gesucht: äußerlich im Sinne einer dichterischen Einkleidung wissenschaftlicher Resultate, Jordan und die Ebers, Dahn und Genossen; tiefer, im Sinne einer Nutzanwendung aus der wissenschaftlichen Erkenntnis auf Leben und Kunst, die Gottfried Keller, Freytag, Riehl. Das schuf prächtige Werke, für die wir ewig dankbar sind; auf neue Wege lenkte auch das nicht. Es blieb übrig, von der Wissenschaft das letzte zu lernen: die Methode selbst. Es blieb übrig, aus ihrer unverzagten Wagelust, aus ihrer unerschrockenen Tatkraft, aus ihrer unbedingten Vorurteilslosigkeit den

Mut zu neuen Taten zu schöpfen. Der Wissenschaft ist ein Fehlschlag nur eben ein mißglücktes Experiment; lächelnd geht sie zu neuen Versuchen über. Darin liegt die belebende Kraft echter Forschung. Nicht daß sie unfehlbar wäre — sie will es gar nicht sein, nur ihre Vertreter möchten es oft; aber daß sie unermüdlich ist — daß ist ihre Größe. Der Künstler verzagt leicht, der Staatsmann mag oft verzweifeln; der Gelehrte darf an seinen Fähigkeiten zweifeln, nicht an der Wissenschaft, wie jene an der Kunst oder der Politik.

Damals vor allem bewährte sich die Wissenschaft als Quickborn. Auch von großen Staatsmännern hätte man lernen können; aber wer wußte viel von dem Gesandten v. Bismarck, der sich eben aus dem hochfahrenden Junker zum großen Staatsmann — und auch zum großen Stilisten umschuf? wer von den Generälen Moltke und Roon, die in trefflichen Wanderbüchern und geographischen Werken die Objektivität des strategischen Beobachters in den Dienst einer wissenschaftlichen Beherrschung des Stoffes stellten? Aber die großen Gelehrten kannte alle Welt; und sie hatten das Verdienst, Anteil an den Bedürfnissen des Volkes zu nehmen. Man dürstete nach Erfolgen, nach einer Versöhnung mit dem Leben. Die Freude an der bunten Fülle der Wirklichkeit, die neben einem Ranke einst auch Dichter und Künstler gekannt hatten, besaß jetzt nur noch der Gelehrte. Die anderen wählten vorsichtig aus und bauten sich in der einsamen Waldmühle oder auf der Wiener Gasse, im Wohllaut oder in der Spekulation ihr Nest. Aber Hermann v. Helmholtz (1821—1894) aus Potsdam trat an alle Fragen mit der naiven Neugier Rankes heran: „Es war in Wahrheit die besondere Form meines Wissensdranges, der mich vorwärts trieb und mich bestimmte, alle brauchbare Zeit für wissenschaftliche Arbeit zu verwenden." Aber die Tonempfindungen interessierten doch den Forscher nicht so ausschließlich, daß er nicht leidenschaftlicher Musikfreund gewesen wäre; der Optiker mochte über Goethes Farbenlehre noch so ungünstig urteilen — er bewunderte den Dichter, wie sein Lehrer Johannes Müller es getan, zitierte ihn gern, schrieb aus vollkommenster Kenntnis über den Forscher Goethe. Seine wissenschaftlichen Abhandlungen (seit 1881) gaben einer Zeit, in der alle Dichter Spezialitäten pflegten, wieder den Anblick einer universellen, im höchsten Sinne humanen Natur. Rühriger als der vornehme Physiker mit den prachtvoll kühlen Augen bemühte sich Emil du

Bois-Reymond (1818—1896) um den Beifall weiterer Kreise. Der geistvolle Physiolog hatte von seinen französischen Vorfahren nicht nur die Vorliebe für den akademischen Prunkvortrag geerbt, sondern auch die Neigung, die Pointe zu überschätzen; aber mochte er in seinen Reden und Abhandlungen methodologische oder biographische Fragen behandeln, mochte er (1872) gerade aus dem Geist der Wissenschaftlichkeit heraus vorlauten Baccalaureis jenes berühmte „Ingnorabimus“ zurufen, das den Umschwung in dem Kultus der Wissenschaft andeutete, oder mochte er (1882) doch selbst wieder in rechtem Gelehrtenhochmut den sonst von ihm hochverehrten Goethe ungeschickt genug angreifen („Goethe und kein Ende“) — immer interessierte er, regte Diskussionen an, brachte das gelehrte Denken mit dem öffentlichen Fühlen in Berührung und erweckte elektrische Funken aus dem Kontakt. Auch Politiker wie die Juristen Rudolf Gneist (1816—1894), Franz v. Holtzendorff (1829—1889) und Rudolf v. Jhering (1818—1892), der Mediziner Rudolf Virchow (1821—1904), der Statistiker Gustav Rümelin (1815—1889), ein grundgescheiter Schwabe, dazu die früher aufgezählten Historiker fast ausnahmslos wirkten nicht minder eifrig in populären Vorträgen und Abhandlungen. Niemals war der Bildungseifer Deutschlands größer. Die öffentlichen Vorträge in der Berliner Singakademie gewannen für die Hauptstadt eine Bedeutung, wie nur einst A. W. Schlegels und Humboldts Vorlesungen; aus ihnen ging auch das wertvolle Unternehmen der „Sammlung gemeinverständlicher Vorträge“ hervor, das für die Verbreitung zuverlässiger Kenntnisse in den besseren Kreisen des Publikums Großes geleistet hat. Ähnliche Wichtichkeit gewannen die Münchener Museums-Vorträge (seit 1843) und die berühmten Jenaer Rosenvorlesungen (seit 1846). Da halfen denn auch andere Gelehrte mit, die trotz engerer Begrenzung ihres wissenschaftlichen Faches weitherziges Interesse und vielseitige Berührungen nicht verleugneten: der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer und der Philosoph David Friedrich Strauß — während Kuno Fischer (1824—1907) durch die Virtuosität seines kunstvoll abgemessenen mündlichen Vortrags noch mehr als durch seine gleich sorgfältig abgezirkelten Schriften voll scharfer Pointen wirkte —, der Archäolog Ernst Curtius, den gerade in jenen Vorlesungen die spätere Kaiserin Augusta „entdeckt“ und als Lehrer des zukünftigen Kaisers Friedrich ausgewählt hatte, der geistreiche

Philolog Karl Lehrs (1802—1878: „Populäre Aufsätze“, 2. Aufl. 1875) und sein auch als Musikhistoriker („W. A. Mozart“ 1856—1859) und Goetheforscher tätiger Fachgenosse Otto Jahn (1813—1869: „Aus der Altertumswissenschaft“ 1868), der Historiker der Philosophie Eduard Zeller (1814—1908) und andere. Der Geograph Oskar Peschel (1826—1875) und der um das Verständnis der „Naturvölker“ verdiente Philosoph Theodor Waitz (1821—1864: „Anthropologie der Naturvölker“ 1859 ff.) eroberten weite Kreise für die bisher streng fachgelehrte Geographie und Ethnologie, und der große Chemiker August Wilhelm Hofmann (1818—1892) wußte sogar, seit Liebig der erste, der „klösterlichen“ Chemie populäre Seiten abzugewinnen. Allmählich lernte man dann die Kunst ernster und doch gemeinverständlicher Darstellung auch an großen Werken bewähren. Alfred Brehm (1829—1884) brach mit seinem unvergleichlichen „Tierleben“ (1863—1869) die Bahn, die dann erst nach einem Jahrzehnt wieder mit gleichem Erfolg von andern Naturforschern beschritten wurde: von Ferdinand Cohn (1828—1898: „Die Pflanze“ 1882), Anton Kerner v. Marilaun (1831—1898: „Pflanzenleben“ 1887), Melchior Neumayr (1845—1890: „Erdgeschichte“ 1886).

Auch Heinrich Noë (1835—1896) erhob sich auf seinem Sondergebiete weit über den Durchschnitt. Nach vielseitigem Studium, das ihn gerade auf seine künftige Arbeit gut vorbereitete — er trieb Naturwissenschaften und Linguistik —, ward er durch seine Reisen zu Reisebeschreibungen geführt und nahm bald die Führerschaft auf dem Sondergebiet der Reise- und Landesbeschreibung aus der gealterten Hand des trefflichen Meisters Ludwig Steub („Bayrisches Seebuch“ 1865, „Österreichisches Seebuch“ 1867, „Deutsches Alpenbuch“ 1875—1888, „Deutsches Waldbuch“ 1894). Dabei war er, wie Ratzel ihm bezeugte, immer Prophet und Lehrer, ja ein gut Stück Mystiker („Sinnbildliches aus der Alpenwelt“ 1890); er ist lyrischer gesinnt als Steub, mit dem er die unverlöschliche Frische der Naturfreude teilt. Sein Hauptvorzug bleibt aber doch die klare, reinliche Wiedergabe des scharf Gesehenen. Auch sein Stil zeugt davon. Gegen überflüssige Beiwörter führt er einen ernsten Krieg: er behauptete, sie erstickten die kräftigen, arglosen Hauptwörter in ihren Massenumarmungen und trügen die Hauptschuld an dem Herunterkommen der deutschen Sprache. So vertritt er gegen Humboldts blumen- und adjektivreichen Stil,

dem noch Gregorovius den seinen nachbildete, die Reaktion, wie denn gleichzeitig auch in der Landschaftsmalerei der Protest gegen die mit „interessanten" Beigaben geschmückte „historische Landschaft" aufkam. In niemandem aber verkörperte sich diese belebte und lebende Kraft der Wissenschaft, ihre Wechselwirkung mit dem Leben, ihre erzieherische Macht schöner als in Friedrich Albert Lange (1828—1875) aus Wald bei Solingen, dem Turner und Politiker, Nationalökonomen und Interpreten Schillers, Psychologen und Historiker der Philosophie, dessen „Geschichte des Materialismus" (1866) und dessen „Arbeiterfrage" (1865) sowohl wegen ihrer lichtvollen, lebendigen Darstellung wie wegen der Liebenswürdigkeit der überall aus ihnen hervorleuchtenden Persönlichkeit des Autors zu den wirksamsten Büchern der Zeit gehörten. In solcher Schule erwuchsen dann wieder Meister wie Theodor Gomperz (geb. 1832) aus Brünn, dessen klassisches Werk „Griechische Denker" (seit 1896) uns so glänzend über die innere Verwandtschaft alten und neuen Denkens belehrt, und Ernst Mach (geb. 1838), der Philosoph der exakten Wissenschaften, dessen „Populär-wissenschaftliche Vorlesungen" (1896) die typische Geschichte der menschlichen Erkenntnis so sachlich und zugleich mit so warmem Anteil erklärten wie nur einst Goethe in seinen „Meteoren des literarischen Himmels". Eine dritte Generation fand dann für den Geographen Franz Ratzel (1844—1904), den Theologen Adolf Harnack (geb. 1851), den Historiker Karl Lamprecht (geb. 1856) das Publikum schon wohl vorbereitet, das jene älteren Meister erst hatten erziehen müssen. — Wir verdanken gerade dieser Zeit von 1850—1860 eine unschätzbare Bereicherung des Gesamtbesitzes an in bestem Sinne volkstümlichen Darstellungen aus den Wissenschaften; wir verdanken ihr eine neue Belebung der Beziehungen zwischen der Gesamtheit der Lehrenden und der Gesamtheit der Lernenden. Diese großen Gelehrten wollten keine Aristokraten des Studierzimmers sein; sie „mischten sich unter das Volk", sie hinterließen ausnahmslos populär gehaltene Arbeiten neben streng sachlichen, ja ein großer Arzt, Adolf Kußmaul (1822—1902), verschmähte es nicht, mit Eichrodt in übermütigen Reimspielen die parodistische Kunst des „Hortus deliciarum" mitzumachen, während sein berühmter Kollege Max v. Pettenkofer (1818—1901) sich wenigstens in „Chemischen Sonetten" (1844—1845) versuchte und der hervorragende Chirurg Richard v. Volkmann (1830—1889) als Richard Leander Märchen und

Lieder dichtete. Aber vor allem schenkten diese Männer der Poesie wieder Vorbilder der Tatkraft, des siegreichen Muts, wie sie auf keinem anderen Gebiet der Öffentlichkeit damals zu erblicken waren. Und sie gaben der weltflüchtigen Literatur wieder einen Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Volk. Von hier aus erwuchs zuerst eine neue Kritik, die abgestorbene Richtungen abwehrte, neuen den Weg bahnen half; sie führte zu einer neuen, kritisch gerichteten, vielfach der jungdeutschen Schule verwandten Agitationsliteratur; und dies zeitigte schließlich auch, langsam, sehr langsam, die neue realistische Literatur der Gegenwart, die die uralte Verwandtschaft von Poesie und Wissenschaft verheißungsvoll erneut.

Und so beginnt jetzt, längst vorbereitet, langsam das goldene Zeitalter der literarischen Kritik. Lessing und Herder, Goethe und Schiller, vielleicht auch die Brüder Schlegel waren größere Kritiker, als diese Zeit besitzt; Müllner und Menzel, Heine und Gutzkow haben eine stärkere kritische Diktatur ausgeübt. Aber niemals sah Deutschland so viele starke Kritiker zusammen. Noch wirkten Menzel und Gutzkow, die Todfeinde, aber freilich war ihre Kraft gebrochen; Gubitz, Rötscher, F. Th. Vischer, Robert Prutz, Gustav Freytag, Julian Schmidt standen in hohem Ansehen. Nun aber trat eine ganze Phalanx neuer Kritiker auf. Die „Wiener Kritik“ und die „Berliner Kritik“ wurden auf neue Füße gestellt. Natürlich waren die Tendenzen nicht überall die gleichen. Neben feinsinnigen Vorfechtern der neuen Kräfte wie Kürnberger, neben unparteiischen Freunden alter und neuer Kunst wie Hillebrand fehlen nicht die laudatores temporis acti wie Hanslick, die Gegner neuer Talente wie Frenzel. Aber ein Streben, über Willkür und Persönlichkeiten fortzukommen, von einer höheren Warte das Land zu erschauen, und das Bedürfnis, die Kritik selbst in durchgebildeter Form zu geben, beherrscht alle. Der Fraktionsgeist der Romantiker und der Jungdeutschen, die persönlichen Gehässigkeiten der Müllner und Menzel finden auf der ganzen Linie von Vischer bis Speidel keinen Raum. Auch die doktrinäre Enge der Hegelianer Gubitz und Rötscher wird fast durchweg überwunden. Sehr gescheite Leute sind diese Kritiker alle; viele sind mehr. Wo die Dichter der Epoche gegen die Kritiker polemisieren, unterliegen sie nicht nur, sondern sie haben auch wirklich meist unrecht; wo Hamerling gegen Kürnbergers Wahrspruch für den „Fechter von Ravenna“ und gegen die „Sieben Legenden“ eintritt, wo Jordan sich selbst gegen seine Re-

zensenten verteidigt, da hat fast überall die Nachwelt im Sinne der Kritiker entschieden.

Der hervorragendste Kunstrichter dieses kritischen Zeitraumes war wohl unbedingt Ferdinand Kürnberger (1823—1879) aus Wien. Wenn einer, so war er zum Kritiker geboren. In der „gedrungenen Gestalt mit beinahe viereckigem Gesicht und stumpfer, etwas geröteter Nase, hoher, breiter Stirn und grauem unwirschen Auge" wohnte ein unbestechlicher Wahrheitssinn; hinter dem Poltern des unliebenswürdigen „Graunzers" und der Eitelkeit des mit der Gastfreundschaft seiner Freunde — besonders Wilhelm v. Kaulbachs — in Brentanoscher Ungeniertheit rechnenden ruhelosen Junggesellen war eine andächtige Verehrung der Kunst und der Wahrheit verborgen. Auf die beiden kam es ihm an: echte Kunst fordert er und subjektive Wahrheit. Deshalb ward die Auswahl seiner „Reflexionen und Kritiken", die er bezeichnenderweise „Literarische Herzenssachen" (1877) nannte, zu einer Fundgrube scharfsinniger Urteile und glänzender Analysen. 1872, als von Gottfried Keller fast nur die Eingeweihten zu reden wußten, erklärte er bereits den Dichter der „Leute von Seldwyla" für den ersten Novellisten der Welt; Perlen wie Claude Tilliers „Onkel Benjamin" oder gar den Briefwechsel Goethes mit Schiller, verborgene Talente wie Hermann Kurz, aufgehende Sonnen wie Turgenjew hat niemand liebevoller und feinsinniger gewürdigt als er. Auch zur Neubelebung der Dramen Grillparzers durch Laube gab er den Anstoß. Aber auch auf kleine Symptome wußte er zu achten; die kulturhistorische Bedeutung der Witzblätter und der „ernsthaften Witze" hat gerade er als der erste betont. Und wieder die Gesamtphysiognomie jener Tage ist wohl von keinem Zeitgenossen so hell beleuchtet worden wie von Kürnberger in dem meisterhaften Artikel über Wilhelm Jordan, Dies Talent, die hervortretenden Züge der Zeit zu erfassen, hob auch seine politischen Feuilletons weit über den Durchschnitt. Seine „Siegelringe" (1874) können sich ruhig neben Gustav Freytags „Politischen Aufsätzen" sehen lassen, ja an verhaltener Kraft, an ingrimmig gesammelter Schlagfertigkeit übertreffen sie sie. Sein Roman „Der Amerikamüde" (1856) ist wieder wesentlich kritischer Natur: das Idealbild amerikanischen Lebens, das zur Zeit der „Europamüden" so gern gezeichnet wurde, wird auf Grund eingehender Studien revidiert; und obwohl Kürnberger selbst nie jenseits des Meeres war, ist ihm ein Gesamtbild

von großer Anschaulichkeit gelungen, wenngleich der Yankee mit zu schroffer Härte gezeichnet und der deutsche Idealist — der erst nachträglich Züge von Lenau erhielt — konventionell geblieben ist. Künstlerisch bedeutender als dies immerhin interessante nnd kulturhistorisch bedeutsame Buch sind Kürnbergers Novellen. Hier tritt das romantische Element in ihm stärker und zwar in sehr liebenswürdiger Form hervor, nicht nur in der Lebensanschauung, sondern auch in der Neigung zu kunsttheoretischen Gesprächen; doch ist der Ton, in dem Landolin (in der reizenden Erzählung „Heimlicher Reichtum") über Heyses „Arrabiata", Hamerlings „Ahasver", Halms berühmte Verse „Zwei Seelen und ein Gedanke" spricht, ganz anders der Persönlichkeit angepaßt als die literarischen Kritiken etwa in Tiecks Novellen.

Kürnberger ward der Stammvater der ruhmreichen Wiener Kritik, deren literarische Bedeutung groß, deren künstlerische Bedeutung kaum geringer ist. Fast gleichaltrig zwar sind mit ihm der berühmte Musikkritiker Eduard Hanslick (1825—1904) aus Prag, ein amüsanter Plauderer, allerdings voller Subjektivität, und gegen die „Zukunftsmusik" wie seine Kollegen Kürnberger und Spitzer bis zur Verblendung verbittert, Rudolf Valdek (eigentlich Rudolf Wagner 1822—1894), wohl der selbständigste und vielseitigste unter ihnen, ein Meister des Feilens und ein großer Leser, Übersetzer und Charakteristiker, Friedrich Uhl (geb. 1825) aus Teschen in Schlesien. Dann folgen Ludwig Speidel (1830—1908) aus Ulm, der sich in Wien so ganz heimisch gemacht und dem literarischen Teil der „Neuen Freien Presse" den Stempel seiner feinen impressionistischen Kunstkennerschaft aufgeprägt hat; Daniel Spitzer (1835—1893) aus Wien, der in seinen berühmten „Wiener Spaziergängen" (seit 1865) einen etwas angestrengten, oft freilich mit Erfolg angestrengten Witz, eine vielseitige Belesenheit und eine heimliche lyrische Ader zu kunstvollen Mosaiken zusammenfügte, in seinen satirischen Novellen aber („Das Herrenrecht" 1877, „Verliebte Wagnerianer" 1878) die altösterreichische Laszivität ohne die altösterreichische Grazie erneute; Hugo Wittmann (geb. 1839, Speidels spezieller Landsmann), und nicht wenige Jüngere von denen wenigstens der als Kritiker, Dramaturg und Dichter (Gesammelte Gedichte 1891) gleich selbständige, geistreiche Alfred v. Berger (geb. 1853) hier genannt sei. Eins mindestens teilen sie alle: die Sorgfalt der Form, die ein Kunstwerk genügend

respektiert, um ihm künstlerische Behandlung angedeihen zu lassen. Auch ein gewisser Grundbau von ästhetisch-moralischen Anschauungen ist ihnen allen — selbst dem scheinbar ganz ungebundenen Spitzer — gemein; erst die neue Schule Wiener Kritiker, die der geistreich-sprunghafte Hermann Bahr (geb. 1863) aus Linz eröffnete, hat sich unbedingt zum Prinzip des Subjektivismus und Impressionismus bekannt.

Wie Kürnberger, Spitzer, Kalbeck, Berger, Bahr in Wien, haben nach löblicher Sitte andere Kritiker sich auch im Produzieren geübt. Die unvergleichliche Gesamtleistung der neueren französischen Literarkritik ist nicht zum wenigsten dadurch ermöglicht worden, daß die Ste. Beuve, Anatole France, Lemaître, Bourget ihre kritische Arbeit mit erzählender abwechseln ließen. Karl Frenzel (geb. 1827) aus Berlin, der in mancher Hinsicht an die ältere Art französischer Kritik, an Laharpe und Nisard, erinnert, trifft hierin mit den neueren zusammen; und er selbst sieht wohl die umfangreiche Bibliothek von Romanen und Novellen, die er geschaffen hat, als seine Hauptleistung an. Der Schüler Gutzkows und des zu dem Kreis Stirners gehörigen Religionsforschers Friedrich Köppen hat die Einflüsse nie verleugnet, die er aus dem unzufrieden-aufklärerischen Berlin seiner Jugendzeit empfing. In den politischen Aufsätzen („Deutsche Kämpfe" 1874) mag die Energie des unabhängigen freisinnigen Mannes erfreuen, der gegen die religiöse und die atheistische Orthodoxie, gegen öden Materialismus und romantische Mystik gleich gefeit ist; aber formell sind auch sie mit Gustav Freytags oder Kürnbergers Artikeln nicht gleichzustellen — und von Lessing hätte man nun gar nicht reden sollen. Das hat freilich der Autor selbst provoziert, indem er Theaterkritiken als „Berliner Dramaturgie" (1877) sammelte. Über ein Menschenalter lang (seit 1861) war Frenzel „die Kritik" Berlins. Die „Nationalzeitung", das Organ des wohlhabenden Liberalismus, später auch die „Deutsche Rundschau", die Revue der Bildungsaristokratie, hörten auf seine Aussprüche wie auf Orakel. Er hätte viel Gutes leisten können. Er hat es nicht. Die verdrießliche Gescheitheit das mißvergnügte Besserwissen und Ambestenwissen des Berlin von 1830—1840 sind immer seine Künstlermarke geblieben. Nie hat er vor einer Größe einen stillen Schauer, nie über eine Niedrigkeit gerechten Zorn empfunden. So hat er jahrzehntelang für Putlitz und Benedix, für Paul Lindau und Hugo Lubliner gekämpft gegen Anzengruber, gegen Ibsen, gegen Hauptmann.

Von Frenzel ging auch eine Schule aus. Erfreulich war sie gerade nicht. Lange nicht der Schlimmste war der, den man sich allmählich gewöhnt hat als Prügelknaben für die ganze Zeit und Richtung zu benutzen: Paul Lindau (geboren 1839) aus Magdeburg. Von dem Pfarrhaus, in dem er geboren ist, merkt man dem frivol-gemütlichen „Gamin" freilich nichts an, desto mehr von dem fünfjährigen Pariser Aufenthalt, den er seinen literarischen und philosophischen Universitätsstudien folgen ließ. Als er nach Berlin (1871) übersiedelte, das nun mit einemmal auch die literarische Hauptstadt des Reiches werden sollte, da hatte der vielgewandte Begründer der „Gegenwart" (seit 1872) und der damals besten Konkurrentin der „Deutschen Rundschau": „Nord und Süd" (1878) doch in seine neue Glanzzeit mehr einzubringen, als bloß eine rasche Feder und eine ungenierte Frivolität. Er hatte an der Pariser Kritik neben manchen „Mätzchen" auch ihr Interesse für konkrete Dinge studiert, und seine „Dramaturgischen Blätter" (1875) und „Gesammelten Aufsätze" (1875) haben gerade dadurch eine dauernde Bedeutung gewonnen. Die Späße, mit denen der Lieblingsjournalist von Berlin Richard Wagner oder eine beliebige Eintagsfliege umtanzte, sind längst vergessen; die gescheiten Studien über Viktor Hugos Wortgebrauch und Daniel Spitzers Witztechnik aber, oder die ausgezeichneten Kritiken über Auerbachs „Waldfried" und Heyses „Kinder der Welt" können einer empirischen Poetik mehr brauchbare Materialien liefern als ein ganzer Haufen spekulativ ästhetischer Wälzer. — Gefährlich wirkte Lindau dagegen als Dichter. Die oberflächliche Mache seiner Schauspiele und Lustspiele („Maria und Magdalena" 1872, „Ein Erfolg" 1873, Gräfin Lea" 1881, „Der Andere" 1893), die flache Geschicklichkeit seiner meist durch irgend einen aktuellen Bezug gewürzten Romane und Novellen („Herr und Frau Bewer" 1882, „Der Zug nach dem Westen" 1886, „Arme Mädchen" 1887, „Spitzen" 1888) mundeten der jedem ernsteren Kunstgenuß entfremdeten und einer festen Tradition entbehrenden Genußwelt der jüngsten Großstadt nur zu gut. Seine Erfolge machten es möglich, daß als Kritiker und als Theaterdichter ihn Oskar Blumenthal (geb. 1852) aus Berlin beerben konnte — Raabes Pinnemann in Person, der grinsende, witzelnde Verächter jedes sittlichen Ernstes, der mit den Clownsprüngen seines, koste es was es wolle, witzigen Dialogs, mit der Hohlheit seiner Motive und der Roheit seiner Charakterzeichnung die deutsche

Bühne unter Kotzebue herabdrückte. Wo er nur um des Witzes willen Verse machte oder zugespitzte Einfälle ausschüttete („Allerhand Ungezogenheiten“ 1874, „Vom Hundertsten ins Tausendste“ 1876), konnte er ergötzlich sein; wo er diesen etwas eleganteren Saphiriaden den Schein eines kritischen oder dramatischen Zusammenhangs geben will, wirkt er widerlicher als Saphir selbst, der sich doch wenigstens in engere Kreise einschloß. — Ungleich ernster als Kritiker wie als Autor, durch seinen sittlichen Ernst auch Lindau überragend und dabei feinfühliger als der hartknochige Frenzel, hat Fritz Mauthner (geboren 1849) aus Horzitz bei Königgrätz es durch einen großen Treffer zur Berühmtheit gebracht: durch die parodistischen Studien „Nach berühmten Mustern“ (1878, 1880), die in meisterhaften Karikaturen die Schwächen Auerbachs, Freytags, Scheffels, du Bois-Reymonds oder die Schwäche Hamerlings ans Licht stellen und sich fast zu einer kleinen ironischen Literaturgeschichte der Hauptberühmtheiten jener Tage zusammenfinden. Wie sie an Bret Hartes „Condensed Novels“ (1872) ein Vorbild besaßen, haben sie wieder auf französische Nachahmungen z. B. bei Lemaître gewirkt. Auch seine Erzählungen haben ihre Stärke in der Ironie: wie der „Arme Franischko“ (1879) sich im Gefängnis in einem verzauberten Schloß wähnt, wie „Xanthippe“ (1884) gegen Sokrates recht behält, das wird mit feiner Satire durchgeführt. In dem Versuch, den „Berliner Roman“ zu schaffen („Quartett‘ 1886, „Die Fanfare“ 1888, „Der Villenhof“ 1890) ist er, wie Lindau, gescheitert, während die patriotische Erzählung aus „halbasiatischem“ Gebiet („Der letzte Deutsche von Blatna“ 1887) nicht nur um ihrer Tendenz willen zu loben ist. Seine Kritiken aber („Von Keller zu Zola“ 1887) sind immer an beachtenswerten Einzelheiten reich; eine einheitliche Gesamtauffassung bleibt diesem hyperkritischen Geist versagt, so ernst er auch in philosophischen Studien („Beiträge zur Kritik der Sprache“, 1901—1903, sein tief eindringendes, geistreiches Lebenswerk) oder in Gleichnisreden („Aus dem Märchenbuch der Wahrheit“ 1896) danach ringt.

Außerhalb der beiden literarischen oder mindestens kritischen Mittelpunkte Wien und Berlin ward vorzugsweise die ältere, an ererbten ästhetischen Prinzipien festhaltende Kunstkritik gepflegt; so von Heinrich Bulthaupt (1849—1900) in Bremen, der sich insbesondere dem Naturalismus heftig entgegenstellte und in seiner

vielbenutzten „Dramaturgie der Klassiker" (1881 f.) dem Empirismus von Freytags „Technik des Dramas" wieder theoretische Gesichtspunkte beimischte; auch er hat sich als Dichter und zwar auf allen Gebieten versucht. Andere Kunstrichter verbanden die kritische mit der literarhistorischen Tätigkeit; so in Berlin Erich Schmidt (geb. 1853), in Wien Jakob Minor (geb. 1855); so Anton E. Schönbach (geb. 1648: „Über Lesen und Bildung" 1887) in Graz, Ludwig Geiger (geb. 1848), R. M. Werner (geb. 1854) in Lemberg, August Sauer (geb. 1855) in Prag, Otto Harnack (geb. 1857) in Stuttgart, und manche andere.

Fast allgemein finden wir das Bestreben verbreitet, die Kritik selbst künstlerisch zu gestalten. Immer blieb doch aber die Rezension dabei noch im Dienst des Tages; mochte auch eine spätere Sammlung ihrer mehrere zu dauernder Bedeutung heben — die einzelne trug doch stets etwas von den Eigenheiten ihres Ursprungs an sich. Wollte man aber den kritischen Aufsatz von vornherein zu dauernder literarischer Geltung erheben, so war dafür bei andern Nationen längst eine Form geschaffen, die nur für uns noch zu erobern war. Es war der Essay. Indem der Autor selbst erst den Versuch zu machen scheint, über irgend ein interessantes Thema ins klare zu kommen, führt er zwanglos den Leser von einer Seite des Gegenstands zur andern, bis er ihn ihm möglichst vollständig gezeigt hat. Es ist vielmehr noch diese Vielseitigkeit oder Allseitigkeit der Betrachtung, als die freiere, leichtere Form, was den Essay kennzeichnet: denn letztere wird nur durch jene berechtigt. Eine Betrachtung, die in populärer Form einen einzelnen Gesichtspunkt durchführt, ist noch kein Essay; ein gründlich gelehrter Aufsatz, der nur in der Anordnung der Gesichtspunkte eine gewisse Freiheit und in ihrer Sammlung eine gewisse Vollständigkeit aufweist, kann es wohl sein. — Die Gattung stammt von den Griechen; Plutarch ist ihr erster Klassiker. Dann hat der unvergleichliche Montaigne (1553—1592) sie neu belebt; mehr aber als seine französischen Nachfolger haben die englischen Essayisten auf die Väter des deutschen Essays gewirkt. Von Macaulay (1800—1859) lernte vor allem auch der Mann, der in diesem Geburtsjahrzehnt des echten deutschen Essays als erster Meister auftrat, spät genug in seiner Bedeutung gewürdigt: Otto Gildemeister (1823—1902) aus Bremen, der vortreffliche Übersetzer Byrons, Ariosts, Dantes, dessen „Essays" (1896) eine wahre Schatzkammer feingeschliffener, gedankenreicher,

nie an der Oberfläche haftender und nie bis zur Atemnot untertauchender Aufsätze sind.

Früh ward dagegen Herman Grimm (1828—1901) aus Kassel berühmt, Wilhelm Grimms Sohn, Achim v. Arnims und der Bettina Schwiegersohn. Er ist der geborene Essayist, und auch seine feinsinnigen, zart abgetönten Novellen (zuerst 1856) haben etwas von dem reizvollen Umherirren dieser Gattung, die sich nicht gern mit drückenden Notwendigkeiten beschwert, und in der selbst das Tragische gern durch den leichten Schein einer gewissen Willkür in das Bereich des ästhetischen Spiels, der freien Übung geistiger Kräfte gerückt wird. Sein großer Roman „Unüberwindliche Mächte" (1867) gibt geistreiche Bilder aus dem Leben der Aristokratie und der amerikanischen Neukultur, führt interessante Charaktere in interessante Situationen, in das Haus des gefeierten, Herman Grimm besonders werten Populärphilosophen und Essayisten Emerson (1803—1882), auf die Schlachtfelder von 1866 — und hinterläßt schließlich doch den Eindruck einer modernen Erneuerung des mittelalterlichen Ritterromans. „Sie schlagen sich, genießen das Dasein planlos, sind schön und stark und suchen Abenteuer." Die großen biographischen Werke, das Leben Michelangelos (zuerst 1860) und Raphaels (1872) und vor allem die Vorlesungen über Goethe (zuerst 1876) sind in der Kunst des Einfühlens und Nachfühlens, in der objektiven Reproduktion historischer Momente, in der Verlängerung unsterblichen Lebens auf die Gegenwart den Werken Justis und Hayms schwerlich gleichzustellen; aber sie überragen sie an ästhetischem Reiz. Gerade das Essayartige in ihnen wirkt so unvergleichlich, so lebensvoll: überall fühlt man eine geistreiche Persönlichkeit, die im Vollbesitz ihrer Kräfte, großer Belesenheit, virtuoser Gabe des Einfalls, fesselnder Diktion die Dinge umschreitet; überall reizt er zum Widerspruch, aber vor allem deshalb, weil man so gern seine Antwort hören möchte. Ganz und gar ein Erbe der Romantik, ist er voll von dem Glauben an die Souveränität des Genies; der Historiker ist ihm auch nur ein Märchenerzähler, und der Märchenerzähler wird ihm zum Historiker. Denn wahrhafte Existenz hat für ihn eigentlich nur der Geist, der die Dinge beschaut — sie selbst sind zufällige Anlässe für ihn, sich zu äußern. So kam er allmählich in einen förmlichen Haß gegen alle „Methode" hinein, freute sich paradoxer Zusammenstellungen mehr, weil sie seine Verachtung der „sogenannten Geschichtschreibung"

zeigten, als weil es besonders passend gewesen wäre, wenn man Goethe mit Cicero vergleicht oder Johanna Ambrosius in einem Atem mit Homer nennt; und mit einem gewissen Trotz ergab er sich zuletzt („Homer“ 1890, 1895) einer seltsamen Inspirationsphilologie, die den einen unteilbaren Dichter bald anerkennt und bald auch nicht. Aber damals war gegenüber den rohen Triumphen eines geistlosen Materialismus, der den Geist leugnete, weil er ihn nicht kannte, ein trotziges Bestehen auf dem Recht der Kunst heilsam. Und darüber hinaus wirkte der stete Hinweis auf Goethe, von dem jene Zeit lieber nichts wissen wollte, der ihr mindestens in der übrigens wohlwollenden und verdienstlichen, aber doch immerhin verkleinernden Wiedergabe durch den Engländer Lewes (1855, deutsch von Frese 1757) genügte. Neben Heyse und Spielhagen, Karl Hillebrand und Rudolf Hildebrand hat Herman Grimm am meisten dafür getan, Goethe wieder „in den Dienst unserer Zeit“ zu stellen; Wilhelm Scherer und die neuere Goethephilologie, die viel verleumdete treue Dienerin der deutschen Nation, hätten ohne diesen Propheten ihre tapfere Arbeit, Namen in Anschauung, Tradition in lebendige Kenntnis umzuwandeln, vielleicht noch kaum gewagt, sicher aber nicht mit solchem Erfolg unternommen.

Wenn nun aber diese Natur, der es Bedürfnis ist, unaufhörlich die Versatilität des Geistes zu erproben, irgend welches dankbare Einzelproblem ergriff und in klassischer Form, wenn auch zuweilen nicht ohne einige Affektion des Stils, seine „Essays“ (zuerst 1859) schuf, dann gelangen allerdings monologische Plauderstündchen von unvergleichlichem Reiz. Ein feiner Liebhaber schreitet in seiner Galerie umher, erzählt uns ebenso gern, auf welchen Fahrten er dies oder jenes Bild erlangte, wie er von dem Bilde selbst spricht, gibt sich ungezwungen nicht nur in der momentanen Stimmung, sondern auch in deren plötzlichem Wechsel, und behält bei aller vornehmen Gastfreundschaft das Gefühl, daß er dem Leser eine Gefälligkeit erweise und eigentlich ihm noch viel mehr und Besseres zu zeigen habe.

Fast genau gleichaltrig stehen neben diesem Virtuosen der Subjektivität zwei andere Essayisten: Karl Hillebrand, der objektivste unter unseren Meistern dieser Gattung, und Friedrich Spielhagen, der seine leidenschaftliche Subjektivität in Objektivität umzuformen sich immer vergeblich bemüht. Was dagegen von den kürzeren Monographien der Historiker (besonders Treitschkes

„Historische und politische Aufsätze", zuerst 1865, Bd. IV 1897; ferner von Theodor v. Bernhardi, Heinrich v. Sybel, Hermann Baumgarten, Alfred Dove, Hans Delbrück u. a.) und Literarhistoriker (besonders Wilhelm Scherer: „Vorträge und Aufsätze" 1874; ferner Victor Hehn, Rudolf Hildebrand, Michael Bernays, Erich Schmidt, August Sauer u. a.) „Essay" genannt zu werden pflegt, das gehört vielmehr jener Gattung der (mehr oder minder) volkstümlichen wissenschaftlichen Darstellung an, deren Hauptvertreter wie Helmholtz, du Bois-Reymond, Rümelin, Zeller wir schon aufzählten: die schwankende Grenzlinie zwischen Plaudern und Dozieren, zwischen „Causerie" und Vortrag verschwindet hier fast stets, und wir haben es mit methodisch angelegten, nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten geordneten Arbeiten zu tun.

Karl Hillebrand (1829—1884) ist neben Rudolf Lindau das größte Sprachtalent unter unsern neueren Prosaikern. Der Sohn eines Gießener Literarhistorikers, ward er wegen seiner Teilnahme am badischen Aufstand eingekerkert, aber durch seine Schwester Marie, später die originellste Pädagogin und Schulvorsteherin Deutschlands, befreit. Er floh nach Frankreich und ward (1863) Professor der fremden Literaturen an der kleinen Provinzialuniversität Douai. Dort blieb er, als eifriger Mitarbeiter an der „Revue des deux mondes" in französischer Sprache, als Korrespondent englischer Zeitungen in deren Sprache vortreffliche Aufsätze schreibend, bis der Krieg ausbrach. Er bekannte sich unverzüglich zu seinem Vaterlande, gab seine Entlassung und lebte seitdem in Florenz als Mittelpunkt jener glänzenden deutschen Kolonie, der der Bildhauer Adolf Hildebrand, der Maler Arnold Böcklin, die Dichterin Isolde Kurz angehörten. Seine deutsche Schriftstellerei begann er eigentlich erst damals, ein Vierziger, ganz in die Geheimnisse der Essaytechnik eingeweiht, als Kritiker hervorragend (er war der erste, der Lagarde und Nietzsche in ihrer Bedeutung gewürdigt hat), als Leser ganz unvergleichlich. Er ist der ideale Repräsentant des feinsten Kunstgenusses; was Konrad Fiedler (1841—1895) in seinen „Schriften über Kunst" (herausgegeben 1896) lehrte, hat er gelebt: den verständnisvollsten Genuß, die freie und doch selbständig sich beschränkende Hingabe, die Ergänzung des Künstlers durch den Kunstfreund, des Kunstwerks durch den Genuß der Betrachtung. Man erschrickt förmlich, wenn man liest,

was er einem jungen Freund als selbstverständliche Basis humanistischer Belesenheit alles auferlegt; und doch meint er, auf das Gelesenhaben komme es nicht an, das ergebe nur Halbbildung — auf „das Befreundetwerden, das Eindringen, Liebgewinnen eines Schriftstellers“ komme es an. Man solle nur jede Woche einen Band lesen, aber sorgfältig — und nur gute Bücher. „Nun bitte ich Sie, gibt's denn viel mehr als fünfzig gute Bücher in der Welt? (ich nehme immer wissenschaftliche, historische, biographische usw. aus).“ Er freilich hatte alles Gute gelesen; neben Jakob Burckhardt und Michael Bernays war er wohl der einzige, der alles wirklich kannte, was zur Weltliteratur gehörte, nicht nur das Älteste, auch das Neueste. Dabei war Hillebrand keineswegs ein Indifferentist, dem es etwa nur auf die Berühmtheit angekommen wäre. Er hatte einen sehr bestimmten Geschmack, stellte den alten Roman der Fielding und Goldsmith turmhoch über den neuen der Elliot und Zola, und Shakespeare über Goethe, obwohl er auch diesen noch sehr verehrte. Wie Hermann Grimm vertritt er den Heroenkultus bis zum Leugnen der historischen Vorbedingungen seiner Helden; und den Protest gegen die Übertreibungen des historischen Sinnes, der zuletzt alles verzeihen wollte, damit man glaube, er habe alles verstanden — diesen Protest, den Nietzsche so kräftig aufnahm, hat er in den köstlichen „Zwölf Briefen eines ästhetischen Ketzers“ (1873) zuerst in weitere Kreise getragen.

Der Essay hat eigentlich immer eine antihistorische, weil antimethodische Tendenz; so hat auch Hillebrand eine Vorliebe für die „Unzünftigen“, für Rahel und Fürst Pückler und die Gräfin Hahn, für Schopenhauer und Lagarde und Nietzsche, für alles, was aus patriotischem und humanem Temperament heraus sich über die bisherigen Grenzen hinaussetzt. Aber — sie müssen Talent haben. Der bloße Dilettant fällt bei ihm arg ab, stärker noch der Doktrinär, der Theorien statt der künstlerischen Gaben, Rubriken statt der Anschauung, ein Gemisch von Kunst und Wissenschaft statt beider gibt. Hillebrand, der außer seinen meisterhaften Essays („Zeiten, Völker und Menschen“, seit 1874) auch eine streng wissenschaftliche „Geschichte Frankreichs von der Thronbesteigung Ludwig Philipps“ (1877—1879) geschrieben hat, hielt immer daran fest, die Geschichtschreibung sei Kunst, nicht Wissenschaft: so fundamental erschien ihm die Bedeutung der Darstellungsform. Dennoch hätte er sich zu Herman Grimms Auffassung, alle

Wissenschaft sei nichtig neben der Kunst, alle Forschung neben der genialen Inspiration, schwerlich bekannt: dazu war der gut rationalistisch angehauchte Schüler der Engländer und Franzosen zu nüchtern.

Unsere großen Essayisten haben bei entschiedener Parteinahme in allen wichtigen Tagesfragen der eigentlichen Agitation immer ferner gestanden. Die neue Agitationsliteratur bereitete sich damals erst vor. Der größte Agitator Deutschlands, Ferdinand Lassalle (1825—1864), und sein beredter national-konservativer Gegenpart Paul de Lagarde (1827—1891: „Deutsche Schriften" 1886) lebten noch in wissenschaftlichen Studien. Aber wie sehr das Bedürfnis nach neuer agitatorischer Gesellschaftskritik, nach einem Anknüpfen an die Fäden des Jungen Deutschland und der Revolutionäre sich regte, dafür zeugt eine merkwürdige, noch kaum genügend gewürdigte Tatsache. Ein Literat von mäßiger Begabung, der vom Theologen Bildhauer und vom Bildhauer (wie Gerhart Hauptmann!) Dramatiker geworden war, Emil Brachvogel (1824—1878) aus Breslau, errang plötzlich mit seinem Trauerspiel „Narciß" (1857, aufgeführt zuerst Frühjahr 1856) einen phänomenalen Erfolg, wie er etwa bis zu Sudermanns „Ehre" nicht wieder erlebt wurde; Lassalle selbst fühlte sich wohl dadurch mit zu seinem Tendenzdrama „Franz von Sickingen" (1859) angeregt. Die dramatische und poetische Wertlosigkeit des Effektstücks haben auch mildere Kenner als Otto Ludwig vernichtend aufgewiesen. Woher dieser durchschlagende, noch heute nach vierzig Jahren und lange nach dem Tode des berühmten „Narciß" Dessoir nicht ganz verklungene Erfolg? Er lag ganz in der Figur des Helden. Aus jenem „Neffen Rameaus", der in Diderots, von Goethe auf Schillers Vorschlag übersetztem Dialog die Führung hat, aus diesem „Repräsentanten aller Schmeichler und Abhänglinge" machte Brachvogel einen ganz anderen Typus, aber wieder einen „ein ganzes Geschlecht darstellenden Menschen". Mochte Narciß Rameau noch so unwahr gezeichnet sein, mochte er die Pagode noch so theatralisch herabstoßen und die Pompadur mit noch so hohler Rhetorik verdammen — das Publikum erkannte in ihm seine Generation leibhaftig. Das war die noch ohnmächtige, aber zur Agitation sich entwickelnde Kritik, die mit Musik und Literatur anfängt und mit dem Staat noch lange nicht endet; das war die Enttäuschung einer Zeit, die über verlorenen Idealen sich selbst verloren hat; das war die Wut

der Schwachen und Wehrlosen gegen all die Pagoden auf hohen Postamenten. Als wäre er ein Nathan, ein Posa, so ward Narciß beklatscht; man erlebte den Übergang von dem kritischen Räsonnement zur Tat auf der Bühne mit. So ward ein schlechtes Drama ein bedeutsames Symptom, ein Vorbote für die Tätigkeit der Dühring, der Haeckel, der Treitschke: der mächtigen Agitatoren, die auf die Kritiker, die Satiriker, die Betrachter und Essayisten folgten.

Ohne die Strömung, die sich in dem Erfolg des „Narciß" mit so überraschender und nachhaltiger Stärke offenbarte, ist der Mann nicht zu verstehen, der diesen Übergang verkörpert, der agitatorische Essayist, der agitatorische Romanschriftsteller, der Agitator in hundert Verkleidungen: Friedrich Spielhagen.

Friedrich Spielhagen (geb. 1829) ist ein Magdeburger, ein Landsmann Karl Immermanns, der ein Erzähler und ein Pädagog, ein Charakter von fester Selbständigkeit und ein Doktrinär war wie er. Wie Fontane ist er aber am Strande der Ostsee, in Stralsund herangewachsen, und Meer und Küste bilden für ihn immer den liebsten Boden der Erzählung. Er hat in Berlin und Bonn studiert, zuerst, wie alle Welt, die Rechte, später, wie so viele, Literatur und verwandte Disziplinen. Er war offenbar ein eifriger Student, und Zitate sind ihm für die späteren Romane mehr als gut war hängen geblieben, daneben aber blieb ihm auch eine gründliche Kenntnis der klassischen deutschen Ästhetik treu. Vor allem haben Wilhelm v. Humboldts „Ästhetische Versuche", die der Student in Bonn antiquarisch kaufte, einen bestimmenden Einfluß geübt; daneben besonders die theoretischen Schriften Friedrich Schlegels. In Leipzig (seit 1854) bereitete sich dann der junge Lehrer auf seinen Schriftstellerberuf vor, den er mit „Clara Vere" (1857) und „Auf der Düne" 1858) erfolgreich betrat, um mit den „Problematischen Naturen" (1860) auf einen Schlag eine herrschende Stellung zu erobern. In rastloser Produktion hat er sie zu behaupten, durch kritische und theoretische Arbeiten zu stützen gesucht; dennoch wird man zugeben müssen, daß „Quisisana" (1880) sein letzter großer Erfolg war, an den sich besonders seit dem bös betitelten Roman „Was will das werden?" (1886) ein starker Niedergang der öffentlichen Bewunderung Spielhagens anschloß. Gegenwärtig ist er als typischer Repräsentant einer bestimmten, nach dem Urteil der meisten überwundenen Epoche ebenso maßlosen Angriffen unterworfen, wie er einst übermäßig

gefeiert wurde. Mehr als durch ein Sinken seiner Kraft ist der Umschwung durch die allgemeine Veränderung des Kunstgeschmacks seit zwanzig Jahren zu erklären.

Dieser Umschwung fand seinen ersten deutlichen Ausdruck durch das sechste Heft der „Kritischen Waffengänge" von Heinrich und Julius Hart: „Friedrich Spielhagen und der deutsche Roman der Gegenwart" (1884). Ihre Worte sind scharf; sie sind scharf und im Werturteil überscharf aus der Notwehr des Kampfes heraus, den die neue Kraft gegen den letzten starken Repräsentanten des alten Romans zu führen hatte. Aber der Standpunkt, den die gestrengen Kritiker einnahmen, war meines Erachtens nicht nur subjektiv berechtigt; er wird im wesentlichen und unter Milderung der harten Ausdrücke auch von dem objektivereren Urteil späterer Kritiker geteilt werden müssen. Ja, Spielhagens Roman besitzt fast alle Kunstfehler des jungdeutschen, aus dem er hervorgegangen ist. Nicht nur der Erstling, die „Problematischen Naturen", auch die späteren, großen Werke, die bezeichnendsten vor allen, „In Reih und Glied" (1866), „Hammer und Amboß" (1869), „Sturmflut" (1876), haben noch ganz die phantastische Romanhaftigkeit der Gutzkowschen Zeiterzählungen. Die sozialen Klassen, durch grelle Typen repräsentiert, werden durch uneheliche Kinder mit geheimnisvollen Schicksalen in symbolische Beziehungen zueinander gebracht; ein geistreicher Held mit zerrissenem Herzen und ein Jesuit von unglaublicher Gewandtheit und Zielbewußtheit vertreten die politischen Parteien, Gespräche voll unmotivierter Zeitbeziehungen stellen sich alle Augenblicke ebenso gewaltsam ein, wie abenteuerliche Erlebnisse. Spielhagens Roman ist, wie die Brüder Hart mit Recht betonen, so didaktisch und tendenziös wie nur irgend der Gutzkows oder Laubes; schon in den Titeln (wie „In Reih und Glied"), mehr noch in breiten Auseinandersetzungen der Hauptfiguren, in rhetorischen Explosionen (Festreden, Toasten, Leichenpredigten) drängt sich die Subjektivität des Autors übermächtig hervor, der theoretisch so leidenschaftlich für die epische Objektivität gefochten hat. Am stärksten aber zeigt sie sich in der Ungerechtigkeit der Charakterzeichnung. Spielhagen meint objektiv zu sein, weil er seinen Gestalten nicht ins Wort fällt; dafür läßt er seine liberalen Lieblinge ebenso glänzend reden, herrlich handeln, unwiderstehlich wirken, wie ihre junkerlichen oder geistlichen Widersacher in Sprache, Benehmen und Erfolg lächerlich dastehen. Objektiv ist diese kari-

kierende Charakterzeichnung sicherlich so wenig wie die, die Jeremias Gotthelf umgekehrt den liberalen „Schreibern“ angedeihen läßt. Diese starke Anteilnahme erstreckt sich auf die ganze Umgebung. Die große Stadt als Heimat des liberalen Bürgertums, liebt Spielhagen; deshalb idealisiert er sie, läßt in dem altmodischen Berlin Friedrich Wilhelms IV. prunkvolle Karossen die „Parkstraße“ herabrollen, während noch heut die eleganten Wagen in der Tiergartenstraße zu zählen sind. Den Hof, als Mittelpunkt der konservativen Tendenzen, haßt er: deshalb flüchtet Friedrich Wilhelm IV. sich bei ihm zu einer alten Dame von zweifelhaftester Art, um nur einmal der Öde des Hofes zu entgehen — des Hofes, den damals die geistreichsten Männer belebten, Humboldt, Bunsen, Radowitz, Gerlach, Tieck!

Schon diese heftige Einseitigkeit seines Temperaments gibt den meisten größeren Erzählungen Spielhagens eine weitreichende Familienähnlichkeit; um so mehr, als wir jenen scharfen Richtern auch das zugeben müssen, daß dem gefeierten Erzähler zwei Haupteigenschaften, die gerade er von dem Epiker fordert, nur in sparsamer Dosis geschenkt wurden: Phantasie und Humor. Beengend wirkt weiter der Zwang einer strengen Kunsttheorie, die Spielhagen in mehreren Schriften voller Geist und Kenntnis (besonders „Beiträge zur Theorie und Technik des Romans“ 1883, 1897) niedergelegt hat. Dieser Mann von ausgesprochenster Subjektivität hatte sich eine Theorie zurecht gemacht, die sein Temperament bändigen sollte. Der Ich-Roman sollte die äußerste Zurückhaltung des Autors ermöglichen; er ermöglichte die weitgehende Ausstattung des erzählenden Helden mit Meinungen und Eigenheiten des Autors. So ging es überall. Seine Theorie und seine Praxis verrieten jede für sich den ganzen Mann, die tapfere, geschlossene Persönlichkeit; aber untereinander standen sie im Kampfe. Und doch — sie fanden ihre Einheit in Spielhagens tiefster Seele. Agitator ist er vor allem. Agitator ist der Schriftsteller, der mit seinem Helden ficht und für ihn Reden hält und in seinem Dienst die Gegner herunterzieht; Agitator ist der Theoretiker, der beim Lesen durch den Dichter nicht in seiner lebhaften Anteilnahme gestört werden will. Agitator ist der Kritiker, der, gerechter und maßvoller als andere berühmte Schriftsteller, auch die Jungen zu verstehen sucht.

Und von hier aus finden wir auch am besten die Anerkennung

seiner großen Verdienste. Der Kritiker, der Agitator Spielhagen steht höher als all seine Romane und Novellen. Ein tapferer, nie ermüdender Kämpfer, der nie von seiner Überzeugung abwich und keinem Zeitgeschmack schmeichelte; eine feste, ehrliche, männliche Natur; ein rücksichtsloser Bekenner — wir haben keinen Überfluß an solchen Persönlichkeiten, aber immer haben sie zu den Lieblingen der Nation gehört: Luther, Lessing, Uhland.

Neben diesen Kämpfern für neue Tendenzen sehen wir Verteidiger alter Ideale in den Schranken, produktive Kritiker wie Spielhagen, aber in ihren Anschauungen Frenzel oder noch älteren benachbart.

Romantik als Stille, als Weltflucht, als religiöse Versenkung und Kultus inniger Stimmung — das ist die Grundfärbung, in der eine größere Gruppe von Autoren auf den Kampfplatz tritt. „Schriftsteller sein," sagt der französische Literarhistoriker Nisard, „heißt ein Mann der Tat mit der Feder sein." Wenigstens macht die Zeitkritik jetzt Kämpfer aus stillen Grüblern und Agitatoren aus Männern der Reflexion. Heinrich Steinhausen (geb. 1836) aus Sorau trat zuerst mit religiösen Erzählungen auf („Geschichte von der Geburt unseres Herrn" 1873), wandte sich aber dann der frommen Erzählung mit freier Erfindung, historischem Kolorit und zum Teil leicht humoristischer Färbung zu („Irmela" 1880, „Markus Zeisleins großer Tag" 1883, „Herr Moffs kauft sein Buch" 1891). Die behaglich-humoristische Zeichnung still romantischer Interieurs bildet wohl seine Stärke; seltsame Käuze mit jeanpaulischem Anflug bewegen sich in Geschichten von altertümlicher Romanhaftigkeit ihrem glücklichen Ausgange zu.

August Niemann (geb. 1839) aus Hannover, ein ernster Grübler, erneuert den alten Reflexionsroman („Die Grafen von Altenschwerdt" 1883, „Eulen und Krebse" 1888, „Des rechten Auges Ärgernis" 1889) und tritt in seinem Hauptwerk („Bakchen und Thyrsosträger" 1882) mit offenem Visier dem Materialismus und allem Scheinwesen der Zeit gegenüber. Vor allem ist freilich Niemann ein echter Erzähler, den seine Gestalten als solche interessieren und nicht bloß durch das, was sie bedeuten. Weder die sokratischen Gespräche über Phrenologie, Gerechtigkeit, wahres Glück, die er in behaglicher Breite einlegt — seine Lieblinge sind eben Denker und sollen diese ihre Art „ausleben" können — noch die satirische, mit stadtkundigen Porträts gewürzte Schilderung der

Gründerzeit und ihrer Typen vermögen bei ihm die Lust an romantischem Fabulieren zu ersticken. Aber es bleibt bei Niemann noch genug übrig, um seine Romane weit über den Durchschnitt zu heben: kräftige Charakterzeichnung, originelle Situationen, wie die Gratulationscour bei dem großen Bankier, Witz, Selbständigkeit in der Auffassung. — Sehr viel anspruchsvoller tritt Karl Weitbrecht (1847—1905) auf, der Nachfolger Fr. Th. Vischers am Stuttgarter Polytechnikum, der auch dem satirischen Roman Vischers ein Gegenstück zu geben versuchte. Paulus Wickram, der Held von „Phaläna" (1892), ist, wie „Auch Einer", idealisiertes Selbstporträt; und allen Verdruß über seine nicht genügend beachteten Gedichte hat der Verfasser in diese „Leiden eines Buches" getragen. Leider nur sind die Verse, die er darin selbst als Proben echter alter Poesie mitteilt, wirklich von „Professorenlyrik und Minnesingsang" nicht so weit entfernt, um den Zornesausbruch über ein paar moderne Tadler zu rechtfertigen, die „Rose" und „Gekose", „leise" und „Weise" abgebraucht finden. — Von der liebenswürdigsten Seite zeigt sich dagegen das frische, reine, frohe und kräftig heitere Schwabentum in Eduard Paulus (geb. 1837) aus Stuttgart („Gesammelte Dichtungen" 1892), dem Klaiber mit Recht „lässige Anmut" nachrühmt.

Der geistreichste und originellste Vertreter dieser Richtung ist Hermann Oeser (geb. 1849 in Lindheim). Ein entschieden christlicher Geist erfüllt seine Bücher („Vom Tage" 1888, Stille Leute" 1890); aber das bedeutendste mindestens, „Des Herrn Archemoros Gedanke über Irrende, Suchende und Selbstgewisse" (1891), wird auch, wer dem positiv religiösen Inhalt völlig fernsteht, nicht ohne Genuß, nicht ohne Belehrung und Bereicherung lesen. Hier ist echte Originalität, die in volkstümlich-kräftigen Gleichnissen zu veranschaulichen weiß. Es erinnert an die alte, mit dem Gedanken anmutig Versteck spielende Art alter Prediger, wenn er Gebote verkündet wie diese: „Du sollst nicht das Spalier begießen", „Du sollst nicht Schnee schöpfen", „Du sollst kein Pflästerchen schmieren", und wenn er diese Vorschriften dann mit glücklich gewählten Beispielen erläutert. Einer ruhig beobachtenden Natur erwachsen aus der didaktischen Praxis fast unwillkürlich typische Figuren, typische Situationen. Nicht immer sind sie tief; die „Barometrischen Studien" etwa sind in der bequemen Manier der schwächeren Stücke Zschokkes abgefaßt; aber die Geschichte von „Eros und Psyche in Himbach"

wiegt mit ihrem stillen Ernst und ihrer leisen Beleuchtung abgelegener „Provinzen im Seelenleben" manches Predigtbuch auf — und auch manchen Band moderner „Seelenzustände".

Und neben diesen kampffreudigen stehen, mit gleicher Gesinnung, wieder elegische Naturen, auf die ihre in stillem Kampf erworbene Überzeugung nicht anfeuernd wirkt, sondern beruhigend; denen sie nicht Waffen geben soll, sondern Stimmung verleihen. Noch immer gibt es Männer, denen das Geheimnis der seelischen Entwickelung wichtiger ist als alles Wirken nach außen; denen alle Produktion nur Mittel zur Erkenntnis ist. Sie sind noch in der Unbehaglichkeit der Zeitempfindung befangen, aber sie wird in ihrer Dichtung fruchtbar, wird zur individuellen Note. Der Übergang von einer literarisch-exklusiven zu einer naturalistisch-volkstümlichen Zeit erweckt der alten Zeit noch einige schöne Abschiedstöne. Vor den großen Werbern flüchten sie sich noch einmal in die Stille des engsten Umkreises, aber von hier blicken sie nachdenklich in die Welt und grübeln ihren Gesetzen nach. Etwas Philosophisches haftet ihnen allen an, und etwas Melancholisches. Und eine stille Sehnsucht erfüllt sie, die doch vielleicht, ihnen unbewußt, ebendahin weist, wohin das laute Rufen der großen Werber geht.

Altheimische schwäbische Einwirkungen auf Wilhelm Hertz (1835—1902) aus Stuttgart haben die Originalität seiner Natur und seines Temperaments nicht zerstören können. Philosophische Dichtung ist in der Heimat Schillers nie ausgestorben, und der Ton von Uhlands Balladen ebensowenig. Daß bei Hertz Nachwirkungen des Heinischen Rhythmus („Mein Herz ist ein stiller Tempel") begegnen, versteht sich bei einem Lyriker seiner Jugendtage fast von selbst; ebenso, daß der junge Germanist, der noch Uhlands Schüler gewesen war, in München (seit 1858) von Geibel lernte („Sie sagen mir, ich soll dich meiden"). Viel merkwürdiger ist es, wie wenig die tiefen Studien dieses gelehrtesten Dichters unserer Zeit die Leichtflüssigkeit und Eleganz seiner Verse trübten. Der stille, nachdenkliche Mann mit dem glühenden Dichterherzen fand vielmehr, indem er sich in die Geheimnisse der Sagenforschung versenkte oder der Motivgeschichte mittelalterlicher Dichtung so belesen, so feinsinnig, so sicher gruppierend nachging wie Uhland, jederzeit Anregung zum poetischen Gestalten. Es war überall das Problem des Gestaltenwechsels, das ihn anzog. In dieser Zeit, da die Deszendenzlehre eine fast mythische Gewalt über die Kreise

der Gebildeten zu gewinnen begann, trat dies Problem ganz naturgemäß in den Vordergrund der Betrachtung: Freytags „Ahnen", Jordans „Sebalds" suchen den Wandel einer Seele gleichsam durch eine Ahnenreihe zu verfolgen, Wilbrandts „Meister von Palmyra" stellte die durch wechselnde Gestalten ziehende Seele von Apelles' Liebling der in den einen Körper gebannten des Apelles selbst gegenüber. Aber viel früher schon hatte Hertz aus einem poetischen Platonismus heraus in dem schönen Gedicht „Traum und Wirklichkeit" sich von hoher Wunderahnung in unbekannte Zeit zurücklocken lassen, da er und die Geliebte in einem früheren Leben glücklich waren. Auch sonst ist Hertz ein „Grieche", wie Goethe, wie Mörike. Leidenschaftlich verherrlicht er Hypatia, die antike Philosophin, die als Blutzeugin vor christlichem Fanatismus fiel; mit einer Unbefangenheit, die an Goethes „Römische Elegien" gemahnt, schildert er („Liebe im Wetter") das von dem Sturm draußen gesteigerte Glück wonnigen Beisammenseins; und wie nur irgend die Religionsfeinde Dühring und Haeckel ist er der „blühenden Erdenherrlichkeit" ergeben.

Echte Poesie ist hier auch die Lehrdichtung, weil sie „von Empfindung gesättigt" ist wie bei den antiken Dichterphilosophen oder bei Lucrez oder in Goethes „Metamorphose der Pflanzen".

Und aus dieser Empfindung heraus ward Hertz der große Übersetzer. Eigentlich sollte man ihn gar nicht Übersetzer nennen, sondern Fortdichter. Wie er etwa die Sage von dem Giftmädchen, dessen Berührung tötet, aus dem Orient durch die „Mandragola" Macchiavellis zu lebender Volkssage verfolgt, so läßt er auch Wolframs „Parcival" (1898), Gottfried von Straßburgs „Tristan" (1877), „Hugdietrichs Brautfahrt" (1863, vielleicht die vollkommenste seiner Leistungen) gleichsam fortleben bis auf unsere Zeit. Er modernisiert sie nicht etwa, sondern er gibt sie in der Form, die sie heut hätten, wenn ihnen ein ununterbrochenes Weiterleben vergönnt gewesen wäre. Nicht auf einmal hat er diese Höhe des Erneuerns erstiegen; seine älteren Übersetzungen („Das Rolandslied", 1861) hatten noch manches von der unfreien Technik Karl Simrocks. Wenn aber zwanzig Jahre später Hertz in seinem wundervollen „Spielmannsbuch" (1886) altfranzösische Reimerzählungen so schlicht und wahr, so ergreifend und doch nicht ohne einen leisen Oberton von Ironie, der sich wie eine schimmernde Patina auf das alte Erz dieser prächtigen Me-

daillen legt, so formvollendet und so sicher nachfühlend wiedergibt, dann bleibt alles Übersetzen im vulgären Sinne des Wortes weit hinter ihm. Der alte Fahrende des Mittelalters lebt in ihm wirklich wieder auf und erzählt von dem Ritter mit dem Fäßlein und von dem Tänzer unserer lieben Frau, was seine Vorfahren ihm überliefert haben; kein fremder Ton stört die Reinheit der Erneuerung.

Dem Professor gesellt sich ein Landmann, Christian Wagner (geb. 1835), der Bauer und Dichter zu Warmbrunn in Schwaben. Auch er ist ein Reflexionslyriker, auch er voll elegischer Stimmung, auch er, wie sein Landsmann Hertz, ein Feind der offiziellen Kirche. Mit dem Glauben an die Seelenwanderung, mit dem Hertz und Wilbrandt doch nur (wie einst Lessing) spielten, macht er Ernst, und die Kraft, mit der er die Idee von der Wanderung der Monaden durch tausend Gestalten erfaßt, hilft ihm zu ergreifend poetischem Ausdruck:

> Kannst du wissen, ob von deinem Hauche
> Nicht Atome sind am Rosenstrauche?
> Ob die Wonnen, die dahin gezogen,
> Nicht als Röslein wieder angeflogen?
> Ob dein einstig Kindesatemholen
> Dich nicht grüßt im Duft der Nachtviolen?

Es ist etwas vom Geist des schwäbischen Mystizismus in der Gläubigkeit dieses Neuerers; und die phantastische Ausmalung der goldenen Zukunft verleugnet diesen Erdgeruch so wenig wie gewisse Geschmacklosigkeiten des Ausdrucks. Mechanische Reimereien neben einem ergreifend einfachen Bekenntnislied:

> Tausendmale werd' ich schlafen gehen,
> Wanderer ich so müd und lebenssatt;
> Tausendmale werd' ich auferstehen,
> Ich, Verklärter, in der seligen Stadt ...

ein Nebeneinander, wie im pietistischen Kirchenlied. Sinnige Parabeln in körniger Prosa mit originellen Ausdrücken („nicht die Könige von Gottes Gnaden, sondern die Könige von sich selbst") und daneben schwülstiges Selbstlob in gesuchter Rede — das ist der schwäbische „Eigenbrödler", kein Naturdichter zwar, aber so ganz Autodidakt. Eine merkwürdige und sympathische Erscheinung — in der Zeit der Uberkultur wirklich ein Dichter aus dem Volke, dem beim Ackern und Pflügen seine Dichtung aufstieg, nicht, wie der allzuviel gefeierten Johanna Ambrosius, beim Lesen der „Gartenlaube"!

Auch Arthur Fitger (1840—1909, aus Delmenhorst) ist ein Reflexionslyriker, der etwa in seinen „Winternächten" den anthropomorphischen Charakter aller Religion betont und in seinen ebenfalls stark lyrisch gefärbten, doch theatralischer Effekte nicht entbehrenden Dramen gegen die offizielle Kirche („Die Hexe" 1876) und das Fürstentum („Von Gottes Gnaden" 1883) polemisiert, freilich auch in leichten Tönen zu singen weiß („Fahrendes Volk" 1875). Phantasiereicher sucht Max Haushofer (1840—1907, aus München) in lyrisch bewegten Lehrdichtungen („Die Verbannten" 1890) den Dauer im Wechsel und die ewige Sehnsucht aller Kreatur („Der ewige Jude" 1886) zu tönendem Ausdruck zu bringen.

Ein Mann des patriotischen Kampfes ist auch der treffliche, zu früh gestorbene Karl Stieler (1842—1885). Aus einer Malerfamilie — sein Vater hatte noch Goethe und Beethoven porträtieren dürfen — ist er in München geboren. Ein echter Altbayer, Franz v. Kobell, ward der Lehrer seiner Dialektpoesie („Bergbleameln" 1865). Stieler macht den Krieg von 1866 mit; als der große Krieg ausbricht, findet er einen glühenden Patrioten, der von da an auch politisch für das neue Reich gewirkt hat. Dann begründete er durch eine glückliche Ehe jenes schöne Familienleben, als dessen herrlichstes Denkmal das innig-reine „Winteridyll" (1885) fortdauert. Seine neuen Dialektdichtungen („Weil's mi freut" 1876, „Habt's a Schneid!" 1877, „Um Sunnawend'" 1878) sind dichterisch den älteren weit überlegen. Es folgten dann auch hochdeutsche Gedichte („Hochlandslieder" 1879, 1881, „Wanderzeit" 1882), aber in den späteren Dialektdichtungen mit ihrem kräftigen Humor und in dem „Winteridyll" liegt seine Bedeutung.

Ein starkes Heimatsgefühl klingt auch aus den formvollendeten Dichtungen der Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almasy (1845—1890). Die sonst gern ihre altösterreichische Erzählerlust in zeitliche und räumliche Ferne führte, hat doch auch mit ihrem „Mahnruf an die Deutschen in Österreich" (1886) feurig in den großen Kampf des Tages eingegriffen. Und aus Österreich sollten auch die Hauptvertreter der neuen, tapfer kämpfenden und resolut erziehenden Dichtung kommen: neben Marie v. Ebner-Eschenbach Rosegger und Anzengruber. Die Zeit, da Grillparzer, Raimund, Bauernfeld vor der „Aktualität" flohen wie vor einem bösen Feind, oder ihr doch nur vermummt zu begegnen wagten, war vorbei!

Sechzehntes Kapitel

Ästhetische Erziehung

In Marie v. Ebner und Paul Heyse wendet sich die idealistische Kritik der Hillebrand und Herman Grimm zu positiver Kunstschöpfung. Die Kritiker suchten an gegebenen Beispielen, diese Dichter aber an Gestalten, die sich nur mit der Phantasie erschauten, ihre Lehre darzustellen. Auf diese Weise erhielt der Roman der Frau v. Ebner etwas Wissenschaftliches, wie der Essay Grimms etwas künstlerisch Gestaltendes besessen hatte.

Marie von Ebner-Eschenbach (geb. als Gräfin Dubsky zu Zdislawitz in Mähren 13. September 1830) sah ihre literarischen Anfänge von zwei großen Zeitgenossen mit Urteilen begleitet, die keineswegs auf ihre späteren Erfolge hätten schließen lassen. Als die Gedichte der Siebzehnjährigen Grillparzer vorgelegt wurden, vermißte er zwar noch Reife, erkannte aber zutreffend „Gewalt des Ausdrucks, eine vielleicht auch nur zu tiefe Empfindung, Einsicht und scharfe Beurteilungsgabe in manchen der satirischen Gedichte", und sah auch, daß es sich nicht um eine Dilettantin handele, sondern um eine Anlage, „deren Kultivierung zu unterlassen wohl kaum in der eigenen Willkür der Besitzerin stehen dürfte." Jedoch wohin diese Anlage wies, vermochte der große Kenner der Frauenseele nicht anzugeben. Die junge Komtesse warf sich inzwischen mit brennendem Ehrgeiz in die „Kultivierung ihrer Anlage". „Es gibt kein Pförtchen, das zu schriftstellerischem Ruhm führen kann, an das ich nicht gepocht hätte. Da entstand ein Epos aus der römischen Geschichte, es entstanden Lust- und Trauerspiele, Novellen und zahllose Gedichte". Aber für dies stürmische Geprassel unreifer Jugendwerke gilt ihr tiefsinniges Wort: „Überproduktivität ist ein Schwächezustand." Noch immer hatte sie ihre volle Kraft nicht. 1860 sandte sie, nun mit einem tüchtigen Offizier, den sie auch zum Schriftsteller erzog (Moritz von Ebner-Eschenbach „Zwei Wiener Geschichten" 1897), glücklich, wenn auch kinderlos, vermählt, ihr Drama „Maria Stuart in Schottland" an die Karlsruher Bühne, wo Eduard Devrient es gleichzeitig mit Otto Ludwigs „Makkabäern" aufführte. Aber Otto Ludwig selbst hat dem unbekannten jungen Autor, der „der Shakespeare des 19. Jahr-

hunderts“ zu werden gehofft hatte, in einer ausführlichen (damals nicht veröffentlichten) Kritik grimmig den Pelz zerzaust; er sah nur Schillersche Mache, meisterliche Maschinerie, doch als Erfolg nur — „eine kunstreiche Effektmausefalle“. So mancher unbedeutende Altersgenosse war schon berühmt — Marie v. Ebner war noch so unbekannt wie Theodor Fontane. Endlich brach ein Buch ihr die Bahn, das sie in ihrer ganzen Eigenart zeigte. Kein Drama mehr und auch kein Gedicht — eine Erzählung, und zwar eine Künstlernovelle mit pädagogischer Tendenz und satirischer Färbung: „Ein Spätgeborener“ (1875). Es ist ihr eigentlicher Erstling: noch grell, zu laut in den Farben, zu absichtlich; aber doch schon der rechte Ahne jener literarischen Satiren, in denen Moritz Necker mit Recht den eigentlichen Mittelpunkt ihrer ganzen Produktion erkannte.

Marie v. Ebner ist vor allem Erzieherin. Erziehungsromane sind nicht bloß Hauptwerke wie „Božena“ (1876), „Das Gemeindekind“ (1887), „Das Schädliche“ (1894), „Rittmeister Brand“ (1896), sondern eigentlich kann man all ihre Erzählungen hierher stellen. Tritt doch nicht selten, wie in den „Zwei Komtessen“ (1885), auch etwa in „Lotti, die Uhrmacherin“ (1883), die lehrhafte Kontrastierung der belohnten Tugend mit der bestraften Untugend störend deutlich hervor; während freilich in der Meisternovelle „Oversberg“ (1883), dieser Perle feinster Erzählungskunst, das Unmögliche möglich gemacht ist: einen ganz vollkommenen „Mustermenschen“ liebenswürdig, sympathisch und sogar interessant erscheinen zu lassen. Es ist kein Zufall, daß die Aristokratin Lehrer, Erzieher, Gouvernanten mit noch größerer Vorliebe schildert als glänzende Reiter und wetterharte Förster. Dennoch ist die Tendenz ihrer Schriften eine viel höhere als die gewöhnliche von Büchern mit pädagogischer Absicht. Die Verkümmerung der Menschenseele durch alltägliches Schicksal drückt auf ihr nach der Schönheit eines freien Menschenbildes begierig dürstendes Gemüt. Wie für Wilbrandt ist die wirklich schöne Seele für sie das höchste Ziel der Schöpfung. Es zuckt ihr in den Fingern, diese Gestalt zu erschaffen, sie frei zu machen von dem Alltäglichen. Und darin eben liegt das durchaus Künstlerische ihrer pädagogischen Richtung. So entstehen ihre Erzählungen: lauter Versuche, aus dem geliebten Menschenbild das Schöne hervorzuholen.

„Die Kinderlose hat die meisten Kinder.“ Es ist bezeichnend, daß Frau v. Ebner es liebt, die Geschichte ihrer Helden und Hel-

dinnen mit der Kindheit beginnen zu lassen; und eine größere Meisterin der Kinderpsychologie gibt es wohl nicht. Fast immer kehrt das gleiche Paar wieder: das wilde, starke oder aber ganz sanfte Mädchen, und der sie blind verehrende „dumme Bursch"; aber welche unendliche Fülle der Schattierungen dies Verhältnis zuläßt, offenbart ein Vergleich des „Gemeindekindes" mit dem „Schädlichen" und dem „Verbot" („Alte Schule" 1897). Sie verliebt sich gern ein wenig in die unwiderstehliche wilde Hummel („Die Resel" 1893) oder in das naive Kinderherz („Die Poesie des Unbewußten" 1893); aber sie faßt sie doch fest ins Auge und übersieht nicht, was in gefährlichen Keimen etwa unter lockender Oberfläche liegt. Weit mehr, als man bei der „reaktionären" Vorkämpferin der „Alten Schule" erwarten sollte, ist ihr Roman „Experimentalroman" im Sinne Zolas; doch freilich so, daß sie, wie Ibsen, wie Fontane, das Experiment mit der anschauenden Phantasie durchführt, nicht mit dem rechnenden Verstand. Vor allem interessiert sie die Frage, wie weit erbliche Einflüsse zu überwinden sind („Das Schädliche"). Einer ernsten Liebe, einer zielbewußten Erziehungskunst traut sie viel zu („Božena"; „Rittmeister Brand"), mehr der Kraft ernster Selbstbesinnung, die leicht ausgestreute Samenkörner fruchtbar werden läßt („Das Gemeindekind"; „Die Totenwacht" 1894). Das mächtige Beispiel einer ganz begeisterten Seele vermag auch wohl noch den reifen Mann umzubilden („Der Kreisphysikus" 1893), zumal unter der Mitwirkung mächtiger Erinnerungen und starker Erlebnisse („Nach dem Tode"). Schlechte verderbliche Erziehung ist aber freilich auch gute Anlagen zu zerstören imstande („Er läßt die Hand küssen", „Zwei Komtessen").

Eine schwere Verantwortung lastet deshalb auf allen Erziehern; und als geborene Erzieher faßt Frau v. Ebner alle auf, die Begabung, Alter, sozialer Rang oder irgend ein Vorzug mit der Fähigkeit ausstattet, zu wirken. Ohne Kraftvergeudung in großen Reden und überflüssigen Anläufen, ernst und tapfer, wie es ihre Lieblinge alle sind, Božena und Lotti, Oversberg und Brand, soll jeder im engsten Kreise für die Ausbildung des Keims zum Höchsten wirken, der nach Hebbels Ausspruch in jedem Menschenbild schlummert. So wird die Erzieherin zur Agitatorin. Für bessere Erziehung des Volkes, für bessere Erziehung des Menschen agitiert im Grunde ihr ganzes Lebenswerk. Was sie unter „Erziehung"

versteht, das ist aber freilich das Höchste: Ausbildung aller im Menschen schlummernden Kräfte zur Harmonie. Und deshalb ist dieser Erziehungsroman poetisch auch in seiner inneren Form, was er bei Gottfried Keller nicht immer ist. Frau Regel Amrains Jüngster wird zum braven Bürger erzogen; das ist erbaulich. Das Gemeindekind erzieht sich selbst zu einer großdenkenden Seele; das ist poetisch.

Man vergleiche nur die Novelle „Die Unverstandene auf dem Dorfe" — übrigens keine ihrer besten — mit Otto Ludwigs „Heiterethei". Das Hauptmotiv ist das gleiche: eine übermütige Schönheit wird dadurch gebändigt, daß ein rechter Mann ihr den Meister zeigt. Aber bei dem Thüringer steht die Szene, in der die Heiterethei im vollen Glanze ihrer Kraft über die Mannesbilder triumphiert, am höchsten; bei der Österreicherin gipfelt die Erzählung in der Schlußszene, in der Marie ihre angeborene Schönheit durch die Anmut ihrer schamhaften Selbstüberwindung noch steigert. Bei Ludwig ist die moralische Schönheit von der ästhetischen getrennt: bei Marie v. Ebner fallen sie zusammen. Das macht die eigenartige Größe ihrer pädagogischen Tendenz aus. Jene gedrückten Knechtsgestalten, die so kläglich vorbeischleichen („Er läßt die Hand küssen"), die den Heroismus eines einzelnen aus ihrer Mitte so jämmerlich entwürdigen („Jakob Szela"), sie verletzen auch ihr Auge, wie ihre Seele. Es jammert sie des Volkes. Denn sie liebt das Volk, warm, treu; sie liebt, wie Goethe, „die Klasse von Menschen, die man die niedere nennt, die aber gewiß vor Gott die höchste ist". Bisweilen treibt die Vorliebe für die einfache Schönheit des Landlebens die Aristokratin bis in die Nähe Tolstois: in der Stille eines Bauerngehöftes findet ein schwärmerischer Agitator den Frieden („Der Kreisphysikus"): öfter aber erscheint doch der geistig kultivierte, feinsinnige Mann als die Blüte der Menschheit. Nur darf er kein „Übermensch" sein wollen: starke Selbstbescheidung, männliche Herrschaft über die eigenen Begierden bei Kraft und Klarheit — das ist das Höchste, das ist das Bild, an dem sie nicht müde wird sich zu erfreuen („Der gute Mond", „Oversberg", „Rittmeister Brand"; auch „Božena"). Nie hat sie eine großartigere Figur gezeichnet als jene herbe Realistin, die Baronin Karoline („Wieder die Alte"), die das Leben höchste Energie der Seele gelehrt hat, ohne die angeborene Kraft der Liebe zu ersticken.

Deshalb kann auch für sie nicht, wie für ihre Lehrer Adalbert Stifter und Anastasius Grün, die Natur in ihrer Stille das Höchste sein. Sie bleibt doch gebunden, wo der Menschengeist frei wird; sie ist in all ihrem Glanz und Sonnenschein doch nur „Schmerz in Schönheitshülle". Wohl weiß Marie v. Ebner die Ruhe des Waldes schön zu schildern; aber stärker zieht es sie zu der Unruhe der Menschenwelt. Schon diese psychologische Ursache verbietet der ernsten Künstlerin den einfachen Naturalismus. „Wenn man ein Seher ist," heißt es in ihren unvergleichlichen „Aphorismen" (1880), „braucht man kein Beobachter zu sein." Sie ist Seherin, in dem Sinne der jungen Romantik vor allem, der deutliches Erschauen verlangt. Man erstaunt oft über die Feinheit der Beobachtungen. „Ihr Profil war mir zugewandt; ich sah, daß ihr feiner Nasenflügel bebte, und daß sich über ihre Wange ein heller Streifen zog. Blonde, hochgefärbte Menschen erbleichen so." Natürlich muß sie das zuerst einmal gesehen haben; aber einmal vielleicht — dann hatte sie den Zusammenhang erfaßt, Seherin auch hierin, und bedurfte keiner weiteren Notizblätter. „Niemand ist so beflissen, immer neue Eindrücke zu sammeln, wie der, der die alten nicht zu verarbeiten versteht". Hierin ist sie Meister. Der alte Eindruck genügt, um die künftigen zu ersetzen. Weil sie ihre Figuren mit der ganzen anschauenden Liebe der Künstlerin und der Pädagogin umfaßt, darum weiß sie ohne Skizzen und Notizen „aufs Haar genau, wie sie sich in einer bestimmten Lage benommen und ausgedrückt haben müssen." „Bis über die Ohren" steckt sie in der Haut des leibeignen Knechtes Mischka: „ich sehe ihn, wie er sich windet in Angst und Verlegenheit, einen scheuen Blick auf Vater uud Mutter wirft . ., ich höre sein jammervoll klingendes Lachen . ." Sie sieht das, sie hört das, weil sie den Menschen von innen her kennt. Daher sind ihre Gestalten so geschlossen, fest, einheitlich, überzeugend; daher haben aber die besten auch den großen Stil, der den Figuren des sonst vielfach verwandten Heyse fehlt. Volksgestalten wie Božena und Jakob Szela halten mit Jeremias Gotthelfs seltsamer Magd Elsi oder Immermanns Hofschulzen den Vergleich aus; feine Typen aus der Kulturwelt wie Edith und Lore (im „Schädlichen") heben sich zu symbolischer Bedeutung. Und mit Recht darf sie deshalb ihre Kunst der realistischen zur Seite stellen, gerade weil ihr neben Fleiß und Verstand die Phantasie ein unentbehrlicher Mitschöpfer ist: „Ich erhebe denselben Anspruch auf

treue Wiedergabe der Natur, wie sie, wenn es mir gelingt, überzeugend darzustellen, was ich allein gesehen habe; einen edlen Zug im Angesicht des Verworfenen, einen Blitz des Geistes im Auge des Einfältigen."

Sie sieht eben die Menschen wohl mit scharfem, klarem Blick — aber doch immer mit dem Auge der Liebe. Versöhnend weilt ein sanfter Humor auf mancher Schilderung, häufiger noch ein poetischer Abglanz ihrer schönen Seele — man verzeihe das viel mißbrauchte Wort, wo es unentbehrlich ist. Was man bei dem berühmten Wiener Schauspieler Sonnenthal seine „innere Sonne" genannt hat, das verklärt und erwärmt auch bei ihr jedes Wort, das zu den Armen und Verlassenen gesprochen wird. Wie Wilhelm Raabe im „Schüdderump", hat sie im „Verbot" das grausige Elend eines ländlichen Armenhauses geschildert; und doch — bei ihr kann man auch hier die Luft atmen, während man bei Raabe erstickt. Denn selbst hier fühlt man den Pulsschlag eines liebevollen Herzens, wo der Humorist von Beruf sich gewaltsam zu Grimassen zwingt. Und diese bei ihr allwesende Macht der Güte läßt nirgends „öde Stellen", wie sie bei Heyse eintreten, sobald etwas ihn weniger interessiert; Anekdoten („Der Muff", „Die Kapitalistinnen") werden ergreifende Proben ihrer gütigen Menschenkenntnis, und nie ist der Aphorismus und die Parabel („Parabeln, Märchen und Gedichte", 1892) von kühler, menschenverachtender Abstraktion weiter entfernt geblieben als bei ihr.

Stil hat eben auch ihre Schriftstellerei. Der warme Anteil, der sich so gern in direkte Lehrhaftigkeit umsetzt, gehört so gut dazu wie die ruhige klare Darstellung. Sie verliert nie das aus dem Auge, was ihr das Höchste ist. Ihre Weltbetrachtung in den „Aphorismen" und den „Parabeln" kehrt immer wieder zu den Problemen der literarischen Kunst zurück; und ihre Darstellung verdichtet sich, wie bei Goethe, gern zu Aussprüchen allgemeiner Art. „Lore ist aus dem Leben gegangen, ohne eine noch so flüchtige Regung des Gefühls gekannt zu haben, das den Menschen am höchsten adelt — der Verehrung." „Die Weberbäuerin ist nur verschrieen, wie heutzutag jedes, das verlangt, daß seine Dienstleut' ihre Schuldigkeit tun." Das sind nur einzelne Anwendungen jener zeitlosen Weisheit oder jener klugen Zeitkritik, die in den „Aphorismen" gipfeln. „Einer der seltensten Glücksfälle, die uns werden können, ist die Gelegenheit zu einer gut angewendeten Wohltat",

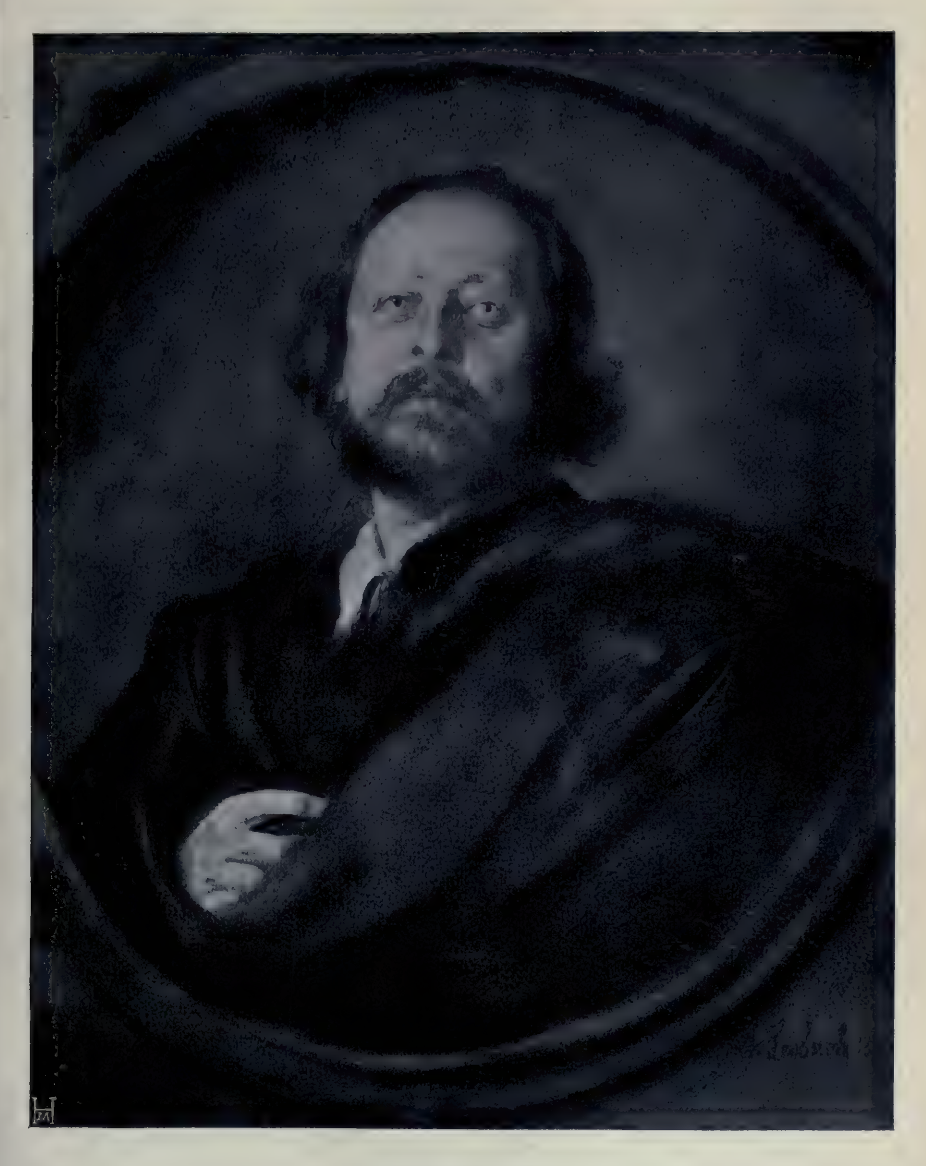
— das ist allgemein gesagt, könnte aber bei Miladas Schicksal im „Gemeindekind" stehen. „Du kannst so rasch sinken, daß du zu fliegen meinst" — ein tiefes Wort, das zu dem „Schädlichen" oder „Unsühnbahr" so gut wie zu den literarischen Satiren als Motto gesetzt werden könnte.

Aus einer Quelle, wie ihre Novellistik und ihre Didaxis, gehen auch ihre Kunstübung und ihre Kunstkritik hervor. Moralisch im höchsten Sinne ist auch diese. Sie schildert in ihrer tiefsten Geschichte, „Das Schädliche", Lorens Klavierspiel: „Große Kälte bei großer Sinnlichkeit. Eine unvergleichliche Kunst, Feuer anzulegen, ohne selbst Feuer zu fangen. Moralische Mordbrennerei." Man könnte das Wort für Wort auf Autoren wie Halm anwenden — einen andern Sprößling der österreichischen Aristokratie, dem die slawischen Einflüsse so schlecht bekamen, während sie auf Marie v. Ebner nur erzieherisch, zur Toleranz und Sanftmut lenkend gewirkt haben. Aber die moralische Fundierung der literarischen Kritik ist immer bedenklich. Von vornherein neigt die Satire der Frau v. Ebner etwas stark zur Karikatur; wie jede vollsaftige Natur hat sie mit jeder ihrer Schöpfungen etwas gemein, selbst mit der bösen Parodistin Edith und ihrer Tochter Lore. Das merkt man an ihrer literarischen Satire. In diesem Heini Rufin in „Verschollen", in der Dilettantenfamilie des „Bertram Vogelweid" erkennen wir nicht Typen moderner etwa auf dem Abweg begriffener Richtungen in bildender Kunst und Literatur, sondern lediglich aus Schlagwörtern zusammengeklebte Allegorien. Heini Rufin bleibt, so trefflich auch der Gestus beobachtet ist, mit dem er seine Skizzen beiseite schleudert, eine Figur ohne innere Wahrheit; und warum muß der Repräsentant der neuen Effekthascherei auch noch ein Spitzbube sein? Das schreibende Haus aber, in das der gut und rund hingestellte Journalist Vogelweid (bei dem wohl an Kürnberger zu denken ist) gerät, erinnert mit der grotesken Vollständigkeit aller schlechten literarischen Moden etwas mehr an Benedix als an die große Künstlerin, die in der „Totenwacht" (1894) oder in „Mazlans Frau" (1897) die Mischung von gut und böse, herb und weich, Haß und Liebe in einer Seele so meisterhaft nachzufühlen und darzustellen verstand. Hier fühlen wir denn selbst bei ihr, die sonst die Gerechtigkeit der Liebe besitzt, was ihre bittere Parabel von dieser Tugend erzählt: daß die Gerechtigkeit uns Menschen eine Fremde bleibt, und was wir so nennen

nichts anderes ist als „eine symbolische Darstellung der Notwehr, umgeben mit einer wunderlichen Mischung von Emblemen der Grausamkeit und der Barmherzigkeit“.

Aber auch in dieser strengen Einseitigkeit ist Marie v. Ebner-Eschenbach die rechte Tochter ihrer Zeit. Ungerecht war Hillebrand gegen den neuen Roman und Herman Grimm gegen Schiller, Lassalle gegen die Bourgeoisie und Spielhagen gegen den Adel. Sie mußten es sein. Das unsichere Schwanken zwischen Lebensfreude und Pessimismus ließ sich nur durch eine streng wählende fest zugreifende Natur besiegen. Das Schöne zu schaffen und zu bewundern konnte dieser kritischen Periode nicht genügen; die Abwehr gegen jede Störung des mühsam errungenen Ideals war noch Notwendigkeit. Und gerade diese Kämpferstellung schuf jene beiden Gestalten, die wir als den reichsten Gesamtertrag der Zeit ansehen; gerade diese Notwehr gegen das „Schädliche“ gab Marie v. Ebner-Eschenbach und Paul Heyse das ganz, was Herman Grimm und Spielhagen zu absichtlich anstrebten, was Hamerling und Raabe über die Nachahmung ihrer Muster verlernten: einen ganz individuellen Stil nicht bloß des Schreibens, nein, der ganzen Persönlichkeit.

Paul Heyse (geb. in Berlin 1830) hat noch schwerer als sein Freund Geibel an der ausgleichenden Ungerechtigkeit der wechselnden Generationen zu tragen. Weil er einst vielleicht über Gebühr vergöttert ward, glaubt nun jeder dilettantische Kritiker durch ein höhnisches Achselzucken den Fortschritt unseres Kunsturteils über das früherer Zeiten beweisen zu müssen. Mißgünstig absprechende Urteile haben den noch in Kraft und Schönheit unter uns wirkenden Künstler fast zur mythologischen Figur umgedichtet, den Mann von starker Eigenart zu einer archaisch lächelnden Kultfigur gemacht. Der ausgesprochen atheistische Autor der „Kinder der Welt“, der jederzeit unerschrocken für Freiheit und Fortschritt eintretende Sachwalter von Anzengrubers Maximiliansorden und Heines Denkmal sollte ein „romantischer Reaktionär“ sein; der Dichter, der oft mit einer fast antiken Unbefangenheit gelegentlich aber auch mit fast „dekadenter“ schwüler Sinnlichkeit erotische Themata behandelt, ward als ein „Autor für höhere Töchterschulen“ ausgegeben. Vor allem diente aber seine „schöne Sprache“ — ein Lob, das er längst nicht mehr vertragen kann — als Waffe: sie sollte wie leerer Flitter innere Hohlheit verkleiden, und Heyse, der eher zu sehr zugespitzten psychologischen



Paul Heyse

Franz Lenbach pinx. Franz Hanfstaengl ed.



Problemen nachjagt („Geteiltes Herz"), durfte ihretwillen „ein Massenfabrikant elegant gefertigter, aber konventioneller Liebesgeschichten" genannt werden. Es ist Zeit, daß diese ungerechte Verkennung aufhöre. Es geschieht damit ein größeres Unrecht als mit der radikalen Ablehnung Geibels. Denn Emanuel Geibel war wirklich nur ein mittleres Talent, und seine Dichtung, deren momentane pädagogische Bedeutung nicht gering war, hat dauernde Beachtung nur in wenigen Proben zu beanspruchen. Paul Heyse aber ist nicht nur an sich eine ungleich bedeutendere Persönlichkeit, sondern er hat auch als mikrokosmisches Abbild all der Tendenzen, die seine Zeit bewegten, eine kulturhistorische Wichtigkeit wie kaum ein zweiter Autor dieser Epoche.

In der Periode unbedingten Anschwärmens bezeichnete man Paul Heyse auch wohl als den „Erben Goethes". Mit Recht hat ein neuerer Kritiker den Titel eingeschränkt: nur ein Legat des Großen habe Heyse gewonnen; und sicherlich — unter viele Erben ist jene große Erbschaft verteilt: Gottfried Keller und Marie v. Ebner-Eschenbach und Herman Grimm, gehören sie nicht alle dazu? Aber das war richtig herausgefühlt, daß Heyse der typische „Erbe" ist. Er ist kein Mann des harten Erwerbs wie Friedrich Hebbel und Otto Ludwig; er ist auch kein Mann, der sich mit kleinem Gut spärlich durchhilft wie die Rekonvaleszenzpoeten. Ein Erbe ist er, hineingeboren in geistigen Überfluß, der nie nötig hatte, zu sparen, und selten, zu erwerben. Fast zu leicht ward ihm der Weg zu den Sternen gemacht. Schon die glückliche Blutmischung, die die ernste Art des gelehrten Sprachforschers K. W. L. Heyse mit semitischem Wesen von der Mutter her kreuzte, ist ihm zugute gekommen; von all den philologischen Poeten Deutschlands — Uhland, Rückert, Hoffmann von Fallersleben, Wackernagel, Simrock gehören dazu — blieb er allein von der Trockenheit und Pedanterie ganz frei, die die gefährliche Nachbarschaft des Sprachstudiums der Dichtung so leicht bringt. Von seinem Vater her erbte er Beziehungen zu der gesamten Bildungsaristokratie Berlins, den Humboldts, den Mendelssohns, den Böckh und Steinthal. Ihn reizte die Philologie, aber nicht die deutsche, sondern die der klangschöneren romanischen Sprachen; von der klassischen Philologie und der Kunstgeschichte glitt er zur romantischen Sprachwissenschaft über, die nicht nur in seinen glänzenden Übersetzungen spanischer und besonders italienischer Dichter, sondern auch in den „Troubadour-

Novellen" (1882) ihre Spur hinterließ. In Bonn findet er die besten Lehrer, Friedrich Diez den Begründer seiner Disziplin, Jakob Bernays, den scharfen Denker und umfassenden Gelehrten, der auch ein Meister der Form war; Züge von ihm sind in die „Kinder der Welt" übergegangen. Vom Studium her gewinnt er sich Freunde fürs Leben, wie den Philologen Ribbeck, den feinsinnigen Geschichtsschreiber der römischen Literatur. Er kehrt nach Berlin zurück, und alle Häuser stehen dem bildschönen jungen Doktor offen. Aus dem glücklichsten Familienleben daheim tritt er in das nicht minder gesegnete von Franz Kugler, dem Kunsthistoriker. Dichter, hohen Beamten; und als er dessen Tochter heimführt, spielt am Polterabend der erste Maler jener Zeit, der kleine Adolf Menzel, in einem Kinderröckchen mit einem hölzernen Pferdchen auf dem Boden kauernd mit. Gefeiert von allen Seiten wird der junge Ehemann in München (1854) Geibels Liebling, für ganz Deutschland neben und mit seinem Freund Berthold Auerbach der persönliche Mittelpunkt der Literatur. Man braucht nur die Überschriften seiner anmutigen poetischen Episteln zu lesen, um ein stattliches Ordenskapitel der zeitgenössischen deutschen Poesie zusammenzubringen. Wie mußten Lessing, Herder und selbst Goethe, wie Waiblinger, Victor Hehn und Jüngere sich die Reise in die hesperischen Gefilde mühsam erringen! Für ihn gehörten diese beglückenden Reisen zu den seligen Selbstverständlichkeiten, an denen sein Leben so überreich war, und die schönen „Städtebilder" oder die andern Gedichte des „Italienischen Skizzenbuchs" sind leicht und mühelos gepflückt wie die Trauben, die in den dichten Weingängen etwa um Lugano uns verführerisch in die ausgestreckte Hand hängen. An Schmerz und Leid hat es auch diesem Liebling eines Königs und aller geistigen Aristokraten, diesem Günstling der Frauen und der Götter nicht gefehlt. Der Tod der geliebten Gattin ward an der Seite einer ihm gleich seelenverwandten zweiten Gemahlin überwunden; tiefer traf ihn, unheilbar, das Dahinscheiden blühender Kinder, denen er ganze Reihen fast zu schöner poetischer Nachrufe widmete. Aber auch die Abkehr weiter Kreise des Publikums verwundete den Verwöhnten schwer, ob sie gleich nicht so radikal war wie bei Spielhagen; und der beständige Mißerfolg seiner Dramen blieb dem unerschöpflichen Erzähler ein Dorn im Fleisch. Dennoch darf man ihn einen der glücklichsten Menschen nennen.

„A quelque chose malheur est bon!" sagt der Franzose;

man dürfte den Satz auch umkehren: „Auch das Glück hat seine bedenkliche Seite!" „Der Mensch gewinnt — was der Poet verliert." Die natürliche Scheu vor dem Häßlichen, auch wo es als Tragik erscheint, war Heyse angeboren wie vielen anderen gottbegnadeten Joviskindern, wie seinem Meister Goethe; dem aber half das Geschick, auch die Schmerzen alle, die unendlichen, ganz durchzuerleben. Heyse, von der Hand des Schicksals weicher berührt, ist bis zu der vollen Mitempfindung der tiefsten Tragik niemals vorgedrungen. Die Welt in ihrer ganzen Wahrheit zu erfassen, den Schmerz unter der Schönheitsfülle, das war in einer zu tapferem Realismus hinübersteuernden Zeit ihm am wenigsten gegönnt. Er vermeidet zu viel. Wo er begehrt, genießt, jubelt, da gelingen ihm starke Töne; wo er klagt, wo er klagen läßt, da legt sich eine weichliche Heiserkeit um die Stimme und verdeckt den vollen Ernst der Tragik.

Und doch liegt hier, wo die Grenzen seiner Kraft liegen, auch gerade seine eigenartige Bedeutung. Die seltene Formvollendung teilt er mit den Meistern des Münchener Dichterkreises, obwohl die „unglaublich schönen, naturwidrig leichten, nervös leidenschaftlichen Terzinen" des „Salamanders" 1879, die Georg Brandes anstaunte, weder Geibel noch Leuthold gelungen wären. Die Vielseitigkeit der Interessen, die Freude am historischen Kostüm, die Übersetzertätigkeit ist ihm ebenfalls mit Zeitgenossen wie Scheffel, C. F. Meyer, Schack gemein. Die rasche, unablässige Produktivität und ihre Förderung durch literarische Kritik verbindet ihn mit Auerbach, Riehl, Spielhagen, die Freude am Ausprägen lehrhafter Sprüche und Epigramme, die besonders das „Spruchbüchlein" (1885) bezeugt — übrigens der unerfreuliche Ausdruck verstimmter Tage — stellt ihn neben Marie v. Ebner-Eschenbach. In all dem ist er der Erbe, der die vielfältigen Tendenzen einer suchenden, greifenden Zeit in sich vereint. Ihm eigen ist gerade dies: der leidenschaftliche Kampf gegen das Häßliche. Als der gealterte — doch das darf man von dem noch immer in apollinischer Schönheit erglänzenden Manne nicht sagen — als der nicht mehr jugendfrische Dichter in den Epigrammen des „Spruchbüchleins" und schroffer noch in dem bösen, den „Bertram-Vogelweid" fern hinter sich lassenden Tendenzroman „Merlin" (1892) die modernen Naturalisten angriff, da wunderte man sich, wie heftig und scharf der Mann der harmonischen Milde werden konnte. Und doch war Heyse vielleicht nie

mehr Heyse als gerade damals. Der Faltenwurf fiel ab, und der nackte Kämpfer stand da — kein gerechter Richter, nein, aber ein erbitterter Kämpfer um seine heilgsten Güter. Und damals ward seine Entwickelung am klarsten. Von der Romantik ging er aus, und ein klassisch gefärbter, liberal denkender, an romantischer Art geschulter Romantiker ist er noch heut. Kein „reaktionärer Romantiker", aber ein Romantiker im Kern seiner Weltanschauung und vor allem seiner Kunstlehre.

Den für die Literatur fruchtbarsten Konflikt dieser Zeit erblickten wir in dem Kampf zwischen Pessimismus und Lebensfreude. Naturen wie Hamerling und Leuthold blieben darin stecken; stärkere Temperamente suchten statt der zerstörten Freude an der alten bunten Welt eine neue aufzubauen, an der sich das Herz erfreuen könne. Wo Spielhagen als Politiker im großen Kreise wirken wollte, erwählte Frau v. Ebner-Eschenbach sich den Beruf der Erzieherin im engeren Bezirk. Der große Bismarckverehrer Heyse, der diesen Heros schöner gefeiert hat als irgendein anderer Dichter („Fürst Bismarck in München" 1892), der Feind der Ultramontanen steht der Politik nicht so fern, wie die treffliche Novellistin; zum Pädagogen aber ist er ganz verdorben. Ihn lockt es nicht, die wirkliche Welt umzugestalten, nicht im großen, noch im kleinen; seine Sehnsucht ist die Mörikes: durch die Kunst zu ersetzen, was die Wirklichkeit versagt.

Schon in dieser Abkehr von tatkräftigem Eingreifen in das Weltleben liegt ein romantisches Element. Stärker zeigt es sich in der Spezialisierung des Ideals. Was versagt die Wirklichkeit nicht alles! Marie v. Ebner sieht vor allem, wie hundert Formen des „Schädlichen" das Gute unterdrücken, wie Habsucht, Ehrgeiz Unredlichkeit der einfachen Güte Licht und Luft rauben. Spielhagen sieht der politischen Gerechtigkeit, Riehl der altdeutschen Art, Gustav Freytag dem rechten bürgerlichen Wesen den vollen Raum in der Wirklichkeit versagt, und ihre Dichtung strebt unwillkürlich dahin, hier nachzuhelfen, auszugleichen. Keins von diesen allgemeinen Problemen regt Heyse auf: Individualist durch und durch, vermißt er das in erster Linie an der Wirklichkeit, daß sie der Individualität freien Raum versagt. Das will er seinen Gestalten anzaubern. „Ausleben" ist die große Parole. Marie v. Ebner, die leidenschaftlichere, stärker begehrende Natur, führt ihre Lieblinge zu dem großen Moment der Selbstüberwindung; Paul Heyse,

die zartere, harmonischer stilisierte Persönlichkeit, geleitet sie zu dem Augenblick, da sie in dem seligen Aufflammen der Leidenschaft sich verzehren. Die Liebe vor allem, als die schönste der Leidenschaften, wird er nicht müde zu diesem Gipfelpunkt zu führen. Brandes meint, Heyse habe vor allem in dem Roman „Im Paradiese" „prinzipiell die Freiheit der Liebe im Gegensatz zu den Gesetzen der Gesellschaft als Problem behandelt und als Recht verteidigt". Aber Brandes faßt hier Heyse, wie mir scheint, zu jungdeutsch auf. Die Kämpferstellung wider die geltende Moral ist dem Dichter Nebensache, oder, besser gesagt, sie ist ihm nur ein Einzelfall: jene Moral ist nur eine der vielen Möglichkeiten, wie die Wirklichkeit das Ausleben der Persönlichkeit hindern kann. In der Seele selbst leben noch andere Wächter: die Schüchternheit, die Empfindlichkeit gegen die leiseste Verletzung, die Veränderlichkeit der Stimmung, vor allem der Trotz. Brandes zitiert das Wort des dänischen Denkers Kierkegaard, das Wesen des Weibes „sei eine Hingebung, deren Form Widerstand ist". Das ist in der Tat auf zahlreiche Novellenheldinnen Heyses wie eigens gemünzt. Wie langsamer Widerstand erlischt und die Seele, ganz nur noch *eine* Leidenschaft, hinschmilzt in *einem* glühenden Kuß — das ist die Situation, zu der fast immer seine Novellen und Romane, oft auch seine Dramen („Die Weisheit Salomos" 1887) hindrängen. Was Gesellschaft und Staat erlauben oder verbieten — denkt er daran in der mitfühlenden Wonne dieses Augenblicks? Nachher vielleicht:

> Von Sünden loszusprechen,
> Die unser Herz von Sittenzwang befreit,
> Das ist — und nennt ihr's auch Verbrechen —
> Poetische Gerechtigkeit.

Die innige Beschäftigung mit der Volks- und Kunstpoesie vieler Nationen trug ihre Früchte, und Heyses Lyrik ward ein farbenprächtiges Blumenbeet. Weicher, einschmeichelnder als Leutholds Verse, erinnern die seinen doch in ihrer romanischen Formsicherheit an die Strophen des unglücklichen Schweizers; neu aber war die Grazie, die Eleganz der Rundung. Während er das naive Lied Goethes, Eichendorffs, Mörikes bewunderte, verrät doch das seine Kultur in jeder Linie, jeder Wendung — freilich feinste, fast bis zur Natürlichkeit emporgeläuterte Kultur. Der Eigenart entbehrt diese reiche Lyrik dennoch nicht. Feinsinnig hat Willy Pastor bemerkt, daß die ersten künstlerischen Eindrücke bei Heyse

durchs Auge gehen, beim Romantiker aber durchs Ohr. Wie seine Novellistik ganz durch die vorschwebenden Umrisse bestimmt ist, so ist auch sein lyrisches Gedicht mehr eine zarte Nachzeichnung von Gesichtseindrücken als unmittelbare Wiedergabe unklarer Sinneswahrnehmungen; und gerade die besten sind am wenigsten rein lyrischer Natur: es sind Porträts wie die „Dichterprofile“ und die „Städtebilder“, oder es sind kondensierte Novellen wie die „Judith des Cristofano Allori“ oder der prachtvolle „Odysseus“. Ein reines Versinken in die Stimmung, wie es Lenau oder Mörike gelingt, ist ihm nicht gegeben; er bleibt sein eigener Zuschauer. Aber er ist es mit einer gewissen Unschuld. Er freut sich an der Grazie seiner Bewegungen; aber er kokettiert nicht. Und in dieser stillen Freude an der eigenen Kunst, in deren melodischen Wogen der Schwimmer sich wonnig wiegt, in der klaren Wiedergabe der durch eine elegante Nachzeichnung erweckten behaglichen Künstlerstimmung liegt der eigenartige Reiz seiner Lyrik. Geibel kommt noch am nächsten; aber der ist immer Priester. Heyse ist allezeit Künstler — von wieviel deutschen Lyrikern kann man das behaupten?

Den Anfängen in Märchen und Liedern folgten rasch Dramen; eine „Francesca da Rimini“ (1850) war Heyses offizieller Erstling. Bald trat der erste Band der „Novellen“ (1855) hervor und brachte bereits jenes glänzende kleine Meisterwerk, das Heyse vielleicht nie übertroffen hat: „L'Arrabiata“.

In den Novellen vor allem hat Georg Brandes (in seinem glänzenden Essay über Heyse) die Eigenart seines dichterischen Prozesses erkannt:

> Zu allererst hat er, nach meiner Auffassung, ganz wie der Bildhauer oder der Gestaltenmaler, sobald er seine Augen schloß, seinen Gesichtskreis mit Konturen und Profilen bevölkert gesehen. Schöne äußere Formen und Bewegungen, die Haltung eines anmutigen Kopfes, eine reizende Eigentümlichkeit in Stellung oder Gang haben ihn auf ganz dieselbe Weise beschäftigt, wie sie den bildenden Künstler erfüllen . . . Es sind solche Bilder, plastische Figuren, einfache malerische Situationen, mit denen die Phantasie Heyses von Anfang an operiert hat, und die ihren Ausgangspunkt bilden.

Brandes setzt aber selbst hinzu, daß noch ein Zweites die Eigenart der Heyseschen Novelle bestimmt: die Fähigkeit, die Geschichte „sozusagen harmonisch zu rhythmisieren“. Die erschaute Gestalt könnte schön, in sich abgerundet sein, und die Geschichte, die der Verfasser von ihrer Erscheinung abliest, dennoch unrhythmisch; aber Heyses harmonische Natur hält die ganze Erzählung im Stil dieser

wohlgeformten Linien. Das macht ihren eigentümlichen Reiz aus — nicht die „schöne Sprache“. Heyses Sprache zeichnet sich gar nicht durch so ganz besonderen Wohlklang aus, wie etwa Hölderlins; selbst in der Lyrik ist es viel mehr der Zauber rhythmischer Zeichnung als eigentlich melodische Tonabstufung, was uns bestrickt.

Diese Eigenart trifft auf das glücklichste mit inneren Forderungen jener Kunstgattung zusammen. Heyse hat sich auch theoretisch mit der Novelle beschäftigt. Mit Hermann Kurz — wieder einem seiner zahlreichen persönlichen Freunde — hat er den „Deutschen Novellenschatz“ (seit 1870) herausgegeben, eine mustergültige Sammlung, von knappen Charakteristiken begleitet. In der Einleitung entwickelt er seine auf umfassende Kenntnis der Weltliteratur gestützte Lehre von der Novelle und fordert von ihr „eine starke Silhouette“: einen Grundriß, der sich durch irgend eine auffällige Einzelheit sofort dem Gedächtnis einprägt. Solche Eigenheit schafft aber seiner Novelle zwanglos die als Keim angeschaute plastische Situation: „in ‚L'Arrabiata‘ ist es der Biß in die Hand, im ‚Bild der Mutter‘ die Entführung, im ‚Vetter Gabriel‘ der aus dem Briefsteller für Liebende abgeschriebene Brief“. Eine einzelne, deutlich erblickte und durch ihre Eigenart fesselnde Situation ist es immer — nicht eine Entwickelung; und deshalb ist Heyse Meister der Novelle, und deshalb mißlingt ihm der Roman.

Auch für die Novelle fehlt es nicht an Gefahren. Er mag allzu liebevoll in der erwählten plastischen Gruppe, in ihren Auflösungen und Umgestaltungen verweilen. Dann wird die Novelle zuweilen eine Reihe schön gemeißelter Skulpturen, wie wir sie am Parthenon bewundern; aber dazwischen stehen kalt und leer trennende Pfeiler und unterbrechen die Erzählung durch öde Stellen. Nur die kürzesten Novellen Heyses sind ganz frei von diesem Mangel; denn ihm fehlt die liebevoll ausmalende Sorgfalt, die in „Mozarts Reise nach Prag“ oder in Gottfried Kellers — von Heyse höchlich bewunderten — Novellen kein Stellchen unbelebt läßt. Auch kann die Auflösung der Gruppe mißlingen, und die statuarische Ruhe weicht zu plötzlich einem wilden Ballett, wie in der „Villa Falconieri“. Oder endlich, der häufigste und bedenklichste Fehler: der Dichter vergißt, daß die äußere Erscheinung nur Schlüssel und Symbol der ganzen Persönlichkeit sein soll: er führt uns Gesten vor, hinter denen wir vergeblich warmes Leben, Psychologie, Zusammenhang im höheren Sinne suchen; so in mehreren von den

„Troubadournovellen“. Heyses psychologische Kunst steht mit seinem psychologischen Interesse nicht auf gleicher Stufe; allzu einfach erklärt er gern selbst den wunderbarsten Ausbruch der Leidenschaft mit Instinkt, Naturanlage, Blutmischung und versäumt, uns das Rätsel zu erklären, wie so elementare Kräfte lange spurlos verborgen bleiben konnten (so etwa im „Mädchen von Treppi“). Die äußere Harmonie der Erscheinung tritt zu diesem unrhythmisch plötzlichen Erbeben der inneren Natur dann leicht in einen verletzenden Gegensatz. Zuletzt ist dem allzu unermüdlichen Novellisten in Geschichten wie „Melusine“ (1895) oder „der Dichter und sein Kind“ fast nur die Silhouette geblieben: ein Schattenspiel rhythmischer Bewegungen mit hastigem Schluß, nur noch ein Echo von der feinen Kunst, die uns Meisterwerke wie „Zwei Gefangene“, „Die Stickerin von Treviso“, „Unvergeßliche Worte“ und so viele andere schenkte. Die Gaben stürzten ihm zu leicht aus der Hand. Er kann nichts unvollendet lassen — das ist sein Cannae und sein Capua. Die Zahl der im besten Sinne vollkommenen Arbeiten bleibt doch bewunderungswürdig, und staunenswert der durchgebildete Stil dieser mehr denn „hundert neuen Novellen“. Zuletzt ward der Stil zur Manier; aber auch da dürfen wir oft sagen, was er für Bernini sagt:

> Hätt' ein Größerer hier sich so groß aus dem Handel gezogen,
> Mit so guter Manier hier ein Stilist uns ergötzt?

Unaufhörlich zu schaffen ist ihm Lebensbedürfnis. Denn er kennt kein anderes oder doch kein höheres Glück, als jene „Fülle des Daseinsgefühls“, in der der Mensch „sozusagen alle Lebensalter zugleich in sich erweckt, die lachende, spielende Kindheit, dann das erste Aufglänzen des Denkens und der Gefühle, die ersten Jünglingsschmerzen, die Ahnung, was es um ein volles gesundes Mannesleben sein müßte, und zugleich auch die Entsagung, die sonst nur ganz alten Menschen leicht zu werden pflegt“. Dies Bekenntnis Balders (in den „Kindern der Welt“) hat Brandes mit Recht für den Dichter selbst in Anspruch genommen. Deshalb ist ihm der Kampf mit den schwankenden Gestalten ein Lebensbedürfnis wie seinem göttlichen Dulder Odysseus:

> „O seliges Wagen, o Heldengeschick!
> Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?“
> Schwül weht der Hauch vom Meere.

Deshalb trieb es ihn auch, wie alle echten Erzähler, von der einzelnen Novelle zur Sammlung mehrerer Erzählungen mit verwandten Motiven („Buch der Freundschaft", „Villa Falconieri", „Weihnachtsgeschichten") oder gleichem Kostüm („Meraner Novellen", „Troubadournovellen"); von da, wie Storm und Keller, zu der Form des Romans.

Die neue Bahn eröffnet er, wie bei den Novellen, gleich mit dem hervorragendsten Roman, der ihm gelang: „Kinder der Welt" (1873), es folgte rasch der romantische Künstlerroman „Im Paradiese" (1876), dann nach langer Pause der „Roman der Stiftsdame" (1886) und endlich „Merlin" (1892), ein Thesenstück, das die Unvereinbarkeit des dichterischen mit einem „bürgerlichen" Beruf, die Schlechtigkeit der „Jungen" in der Kunst und einige verwandte Lieblingsideen Heyses mit gänzlicher Nichtachtung von Psychologie und Beobachtung der Wirklichkeit zu erweisen strebt. Zuletzt kam noch „Über allen Gipfeln" (1895).

Die beiden Romane der siebziger Jahre dürfen dem Wertvollsten zugerechnet werden, was wir von solchen Werken größeren Stils besitzen. Wohl hat auch in dem bestgelungenen, den „Kindern der Welt", der Novellist dem Romanschriftsteller im Wege gestanden; das Interesse des Autors erlahmt nach dem Höhepunkt, und in einer vortrefflichen Analyse hat Paul Lindau gezeigt, wie der Dichter von da ab eigentlich nur noch Wirkungen verdirbt, die sein energisch vorwärts drängendes Erzählen bis dahin zur Reife gebracht hatte. Aber es ist ein reiches, ein schönes und ein tapferes Buch. Man hat ihm vorgeworfen, daß Heyse, als eine „in eine reinästhetische Sphäre gebannte Natur", statt der „Totalität", die Spielhagen geben will, nur einen engen Ausschnitt aus der „Gesellschaft" schildere. Mir scheint doch dieser Ausschnitt mannigfaltig genug; neben der Selbstkultur kommen Philosophie und Religion, Kunst und Politik zwanglos durch das Hauptinteresse einzelner Figuren zum Wort, und nur der intrigierende Jesuit Lorinser erinnert an die gewaltsame Mache des jungdeutschen Romans. Von diesem aber und auch von Spielhagens meisten Büchern unterscheiden sich die „Kinder der Welt" durch sichere Zeichnung lebensvoller Gestalten. Die Klavierlehrerin mit ihrer verhaltenen Glut und der öffentlich beredte, daheim stockende Franzelius, auch anekdotische Figuren wie der „Zaunkönig" mit seiner zähen kleinen Kunstliebe sind „geschaut" und nicht bloß konstruiert, wie der

Intrigant und wie die „Theaterprinzessin" Toinette, die Erbin der Mignonrolle, es allerdings sind. Auch die Hauptfigur, Balder, dessen Philosophie sich zu so schön-wehmütigen Liedern läutert, ist wahr und bedeutend zugleich. Heyse hat zwei Modelle in ihm verschmolzen: den Weltschmerzdichter Leopardi, dessen der seinen absolut entgegengesetzte Natur ihn immer wieder anzog und beschäftigte, und seinen liebenswürdigen, tiefsinnigen, aber von früh auf kränklichen und schmerzensvollem Tode geweihten Schwager Johannes Kugler (1840—1873), der in einem köstlichen kleinen Buch („Im Fegefeuer", herausgegeben von Adolf Wilbrandt 1874) das Grundproblem seiner Zeit dichterisch gestaltet hat: den Kampf der nach Lebensfreude dürstenden Seele mit pessimistisch stimmenden Erfahrungen — den Kampf Balders. — „Im Paradiese" ist ein Zeitroman nur im geringeren Sinne des Wortes: die geistreiche Schilderung der Münchener Kunstwelt in den siebziger Jahren.

Stand der Novellendichter dem Romanschriftsteller im Wege, so konnte man für den Dramatiker von ihm Hilfe erwarten. Das scharfe Herausarbeiten einer Hauptsituation ist der Novelle und dem Drama gemein; und es fehlt auch nicht einem kurzen, packenden Einakter wie „Ehrenschulden" (1882). Im ganzen ist aber Heyses Liebe zum Drama doch eine unglückliche. Seine zahlreichen Tragödien gehen wie ein wohlarrangierter Wechsel schöner Gruppen unter melodischem Flötenklang kühl und fremd an uns vorüber; es fehlt die Wärme des Einfühlens, die Kraft des Mitreißens. Volksstücke wie „Hans Lange" (1866) und „Colberg" (1868) haben dennoch zünden können, weil der Autor hier mit glücklicher Hand kräftige Charaktere packt, die auch eine Abschwächung durch akademischeres Auftreten noch vertragen, und auch weil die demokratische Tendenz (wie bei Brachvogels „Narciß" und bei Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld") ansprach. Aber in jenen zahlreichen wohlgebildeten Dramen über beliebte Themata („Ludwig der Bayer" 1862, „Alkibiades" 1883 usw.) vermag man doch nur den unermüdlichen Eifer in verfehltem Bemühen zu bewundern; lebendig ist hier nichts geworden, wie heiß auch Pygmalion seine trefflich modellierte Statue anflehte. Viel wichtiger als diese von Heyse mit wenig belohnter Arbeitslust unternommenen Versuche sind die Beiträge zur Theorie und Kritik, die er fast achtlos mit leichter Hand verstreute — überall ein feiner Kenner, ein Meister klarer, knapper Darlegung, und in der Regel auch ein wohlwollender

Richter. Die Einleitungen seiner eleganten Übersetzungen, besonders aus dem Italienischen (den schwierigen Giusti hat er erst für uns 1875 erobert; Leopardi ist für den Deutschen nur in seiner Wiedergabe, 1878, erträglich), die Begleitworte zum Novellenschatz, aber auch kritische Abhandlungen eigentlicher Art sind in der Form wie im Gehalt schwer zu übertreffen. Auch seine frühere Kunstsatire gehört hierher, vor allem der köstliche „Letzte Centaur", ein Meisterwerk romantisch-phantastischer Ironie, das mit größter Kunst erzählt, wie das klassische Wundergeschöpf auf Erden so schlecht fährt unter all den Philistern, Pfaffen, Dorfschneidern und Budenbesitzern mit obrigkeitlich zugelassenen Naturspielen. Einzelheiten dieses Geschichtchens, das selbst ein Wunderwerk ist, halb realistisch, halb märchenhaft, und überall von größter Naturwahrheit, gehörten für Gottfried Keller zu den größten Triumphen der poetischen Erfindung. Und das Ganze mag wohl ein Symbol werden für Heyses Dichtung überhaupt, die „bewundert viel und viel gescholten" eine Fremde immer blieb — aber sowohl um ihrer göttlichen Vorzüge wie um ihrer „antikisch-eklektischen" Schwächen willen.

Heyse hat starke Wirkungen ausgeübt; aber dennoch hat er nicht, wie mancher Geringere, „Schule gemacht". Das Beste war ihm nicht abzulernen; die Mängel waren zu ersichtlich, um Nachahmer zu finden. Doch sind zwei Dichter von Talent ohne ihn nicht denkbar, von ihm künstlerisch und persönlich bestimmt: Adolf Wilbrandt und Ludwig Fulda.

Adolf Wilbrandt (geb. 24. August 1837 in Rostock) ist zwar fast mehr ein jüngerer Bruder Heyses als eigentlich sein Schüler. Wie Heyse durch Eleganz, ist er vor allem durch die Liebenswürdigkeit gekennzeichnet. In Drama und Roman Heyse überlegen, muß er ihm in Lyrik und Novelle die Palme lassen; eine so eigenartige Schöpfung wie die Heysesche Novelle hat er nie hervorgebracht, wenn man nicht etwa die scherzhaft-ernsten Humoresken wie „Fridolins heimliche Ehe" (1877) dahin rechnen will.

Auch Wilbrandt ist Professorssohn; auch er studierte in Berlin, machte sich in München heimisch und reiste viel, bis er (1881—1887) als Direktor des Wiener Hofburgtheaters eine dauernde Stätte fand, die er würdig, doch ohne Ausdauer bekleidete. Seither lebt er wieder in seiner hübschen, malerischen, alten Vaterstadt, wo der Großstadtmensch Heyse es wohl nicht lange aushielte.

Wilbrandt begann als Literarhistoriker mit einem eindring-

lichen Bild Heinrichs v. Kleist (1863), dem später Biographien von Hölderlin und Fritz Reuter folgten. Dann stürzte sich der jugendliche Autor mit Leidenschaft in die politische Agitation und focht tapfer für Schleswig-Holsteins gutes Recht; die feurige Teilnahme an „Aktualitäten" ist bei ihm stets jung geblieben. Mit seiner journalistischen Tätigkeit verband er eine fieberhafte Arbeit an dem dreibändigen Roman „Geister und Menschen" (1864). Er tat zu viel. Leidenschaftlich mitlebend in der politischen Agitation wie in der dichterischen Gestaltung brach er zusammen und hatte nun jahrelang als „chronischer Rekonvaleszent" Studien für die Krankheitsbilder seiner späteren Romane zu machen. Damals wurden Paul Heyse und Johannes Kugler seine brüderlichen Freunde, seine hingebenden Pfleger, und in den rührend liebenswürdigen Freundschaftsverhältnissen seiner Bücher spiegelt sich auch diese Erfahrung ab. Allmählich durfte er zur Produktion zurückkehren. An den Tragödien des Sophokles und Euripides, die er für die deutsche Bühne bearbeitete, lernte er wieder „schreiben"; gleichzeitig konzipierte er in Italien seine eigenen Tragödien aus der Antike, auf die freilich Shakespeare, den er auch übersetzte, stärker einwirkte als die Alten. Nun folgten leichtere Schöpfungen: „Novellen" (1869—1870), das historische Drama „Der Graf von Hammerstein" (1870), endlich Lustspiele: „Jugendliebe", „Die Vermählten", „Unerreichbar", „Die Maler" (1872). Es ist leichte Ware, gefällige Gesellschaftsspiele, die durch die anmutige Darstellung liebenswürdiger Charaktere (wie der klugen Else in den „Malern") in einer Zeit voll gespannten Ernstes bezauberten, wie zwanzig Jahre früher Freytags „Journalisten", mit denen sie sich aber in der Kunst wirklicher Charakterzeichnung nicht vergleichen konnten. Die „Jugendliebe" hat man den König unter den deutschen Einaktern genannt; ich könnte das doch höchstens in jenem Sinne gelten lassen, in dem unter Blinden der Einäugige König ist. Denn alle Niedlichkeiten des Dialogs machen doch aus diesem so rasch und sicher erzogenen Backfisch noch keine lebensvolle „bezähmte Widerspenstige", und die alte Lustspielposse der schwerhörigen Tante und der übers Kreuz lauschenden Liebespaare entschädigt nicht für die konventionelle Hohlheit des unwiderstehlichen Liebhabers aus der Familie von Freytags Fink. Aber die Bändigung liebenswürdig-ungezogener Mädchen betreibt Wilbrandt nun einmal so con amore — man denke nur an Kläre in der „Osterinsel" und ihren „Löwen" —

daß man dem reizenden Spiel mit Vergnügen zuschaut. Höher stehen die „Maler", in denen sich die alte Künstlerfröhlichkeit der Romantik — Eichendorff ist auch sonst ein Liebling Wilbrandts — mit realistischer Anschauung des Münchener Treibens paart. Auch dies Stück ist ganz auf die Entfaltung der weiblichen Hauptfigur gestellt, die aus einem „guten Kerl" ein liebendes Weib wird — wieder eine Art Erziehung. Aber leider steht ihr eine durchaus unwahr theatralische Gegenfigur mit dem verhängnisvoll pompösen Namen „Leonore" gegenüber.

Man glaubte den Dichter schon für ein bestimmtes Fach eingefangen zu haben. „Das, das ist dein Feld! Lustspiele! Heiteres! Humor!" hörte er sich zurufen. Er wußte es besser; er verstand, daß „die wieder aufblühende Phantasie sich mit heilsamem Instinkt für das Leichte, Heitere, Versöhnende erwärmte", und der gute Arzt gönnte sich die notwendige Übergangsdiät. Wohl ist er auch später noch gern, ob auch nicht mit dem früheren Erfolg, zum Lustspiel zurückgekehrt, zur Novelle und zu der an die Humoreske grenzenden Charakterschilderung („Fridolins heimliche Ehe", die reizvolle Umdichtung des Kunsthistorikers Friedrich Eggers, der dem Kuglerschen Hause befreundet war, in einen liebenswürdig-humoristischen weltlichen Domherrntypus). Aber er wollte keineswegs schon für „ausgeglichen", „beruhigt ästhetisch" gelten, und sich schon in einer „inneren Harmonie" abschließen. Gerade im Gegenteil: fortwährendes aufgeregtes Mitleben in großen Problemen, in den ewigen wie denen des Tages — das lockte ihn, das ward sein Glück. Im Roman wie im Drama trat er mit ernsten und bedeutsamen Werken neben die Besten — kein Neuschöpfer und kein Neudenker, noch weniger aber ein Mitläufer der virtuosenhaften Routine, rückte er langsam, aber sicher auf die Stelle, die solch leidenschaftlichem Ernst der Seele bei solch bezaubernder Grazie der Form gebührte.

Seinen ersten Roman, „Geister und Menschen", hat Wilbrandt später mit liebevoller Ironie „ein wundervoll mißratenes Buch" genannt. Es steckt schon der ganze Wilbrandt darin. Freilich! was steckt nicht darin! alle Aktualitäten der Welt: die dänische Frage und der Spiritusmus, die Umwälzungen im Bankwesen und die Diskussionen über die Todesstrafe. Die Grundidee, die Erziehung eines dilettantischen Malers zum tatkräftigen Staatsbürger, geht in dem Wust der Abenteuer völlig verloren; aber wie gesund

ist sie und wie bezeichnend! Daneben trifft man schon hier jene reizenden Epitheta, die Wilbrandts Spezialität werden: die „unerledigten Baronessen“, wie später „sein blondes Herz“ — auch Johannes Kugler spricht von einer „blonden Stimme“ — die „überlebensgroßen Worte“; schon hier die fröhliche Suada dieser liebenswürdig verführerischen HauptHelden; schon hier den tapferen Optimismus, der die „Zukunftsmenschen“ auf die „Entwickelung aller Kräfte“ hinweist.

Nach jener langen Pause voll leichterer Novellen und Romane („Meister Amor“ 1880) folgt, gleichzeitig mit dem Hauptdrama, eine neue, bedeutsame Reihe von „Gedankenromanen“. Der Ausdruck soll nicht abschrecken; wohl beherrscht fast jeden dieser Romane ein Gedanke von oft recht abstrakter Natur als eigentlicher Hauptheld, aber fast immer verkörpert er sich dem Autor doch in lebensvollen Figuren. Um starre Allegorien in Hebbels Stil hinzuschreiben, hat dieser nervöse Beobachter viel zu viel Vergnügen an den „unzähligen kleinen Seltsamkeiten, durch welche die Natur ihre Geschöpfe zu unterscheiden liebt“. Einer wiederholt seine letzten Worte immer: „ich hab' nicht ein einziges Bild! nicht ein einziges Bild“; einem anderen ist das Bedürfnis, ein großes Landschaftsbild durch Herstellung eines Sees zu vervollkommnen, fast zur fixen Idee geworden; mehrere sind unvergleichliche Nachahmer von Menschen- und Tierstimmen, und fast alle sind prächtige Kerle, die ihre Schwächen mit Humor tragen. Die bösen Gegenspieler freilich bleiben meist „gedacht“. Aber auch an die Stelle der Bösewichter treten öfters gelungenere Figuren, ehrliche Fanatiker (wie in „Adams Söhnen“) oder gutmütige Genußmenschen (wie in den „Rothenburgern“). Lebendig wird diesem Autor keine Figur, mit der er nicht Sympathie fühlt; und um die auch mit den „Bösen“ zu fühlen, ist er zu sehr Parteimensch, pädagogisch, agitatorisch, teilnehmender Kämpfer. Aber dafür werden jene Lieblinge, denen zu Ehren er das ganze Stück aufbaut, um so lebensvoller, und mit den Jahren immer mehr: welcher Fortschritt von dem Musterknaben Markus in „Arria und Messalina“ zu dem Nymphas des „Meisters von Palmyra“! von dem blassen Berthold (in „Adams Söhnen“) zu den beiden „Prachtkerlen“ der „Osterinsel“!

Überhaupt ist es zu bewundern, wie rasch sich Wilbrandts Kunst auf diesem Boden steigert. „Adams Söhne“ (1890), worin, wie gleichzeitig im „Meister von Palmyra“, die Seelenwanderung

diskutiert wird, stecken noch voll böser Romanhaftigkeit: Begegnungen in einsamen Strandhäuschen, intrigierende Diplomaten und schleichende Sekretäre, böse Liebesverwickelungen. „Hermann Ifinger" (1892), ein Kunstroman, der energisch gegen den Realismus Stellung nimmt, zeigt in der Charakterzeichnung große Fortschritte, aber die Fabel leidet noch an Überfüllung. Seine Höhe erreichte Wilbrandts Romanstil in der „Osterinsel" (1895), die das Schicksal und die Lehren Nietzsches aufgriff und in energischer Konzentration das Verhängnis des allzu rasch über menschliche Genzen emporstrebenden Übermenschen psychologisch erläutert. Gern benutzt Wilbrandt namhafte Modelle; so taucht hier noch der bekannte Naturprediger Johannes Guttzeit auf, „Hermann Ifinger" porträtiert Makart, Lenbach und — ziemlich parodistisch — den Grafen v. Schack, „Hildegard Mahlmann" (1897) spinnt sich um die Gestalt der von Herman Grimm so überschwenglich gefeierten „Naturdichterin" Johanna Ambrosius, „Die Rothenburger" (1895) benutzten die wunderbaren Heilerfolge des berühmten Orthopäden Hessing von Göggingen. Und immer steht er zu seinen Gestalten, wie Spielhagen, in einem persönlichen Verhältnis. Wenn das Ziel erreicht ist — wie jauchzt der Dichter mit seinen Kindern! Nichts schildert er lieber, nichts reizender, als das stille verschämte Lachen des geheilten Kranken — am schönsten in den „Rothenburgern"; wie denn das Lachen in allen Tonarten dem leidenschaftlichen Musikfreund die liebste Musik ist. Der Arzt in der „Osterinsel" lacht dröhnend, vulkanisch; aber leise und zart erklingt zuweilen das Lachen selbst der Elemente:

> Den goldenen Tag begrub die laue Nacht.
> Es kam ein Duft vom warmen Land gezogen,
> Leis klang das Meer, wie wer im Schlafe lacht . . .

Nur das oberflächliche rohe Lachen, das uns gar zu oft unter der täuschenden Maske des Humors verkauft wird, wird man vergebens bei diesem Autor suchen, für den die Dichtung, und alle Kunst, wohl ein Mittel ist, die Menschen zu beglücken, aber nur durch den ernsten tapferen Kampf. Und daß er diese Gedanken- und Seelenkämpfe so freundlich vorzuführen weiß, das bezeichnet freilich auch die Grenzen seines Könnens.

Deshalb bleibt Wilbrandts höchstes Werk ein dramatisches. Auf der Bühne zwang den geübten Dramaturgen die Rücksicht auf das Publikum, mit Wahrscheinlichkeiten strenger zu rechnen, als der

Erzähler tat. Und eben deshalb durfte er Wunder vorzuführen wagen.

Weit ist der Weg von „Arria und Messalina" (1874) zum „Meister von Palmyra" (1889). Ein halbes Menschenalter trennt das Römerstück des Shakespeareaners von dem Mysterium des inzwischen in Wien an Grillparzer und Raimund zu neuer Art Herangereiften. Einst waren dem eifrigen Leser antiker Autoren aus Tacitus die Kontrastgestalten der edlen ernsten Arria und der üppigen Messalina erschienen; aber — bezeichnend genug — sie blieben ihm starr wie „Statuen", bis die Figur des Markus ihm aufging und diese Lieblingsfigur die „Marmorbilder" in Bewegung setzte. Es blieb trotz der mächtigen Wirkung, zu der die geniale Darstellung einer Charlotte Wolter der glänzenden Virtuosin der Sünde, Messalina, verhalf, eine Trägödie von jener bösen Art, in der antiker Stoff und modernes Empfinden nie zur Deckung gelangen. Erlebt war dies Drama nicht. Aber erlebt ist die große Sehnsucht des Appelles von Palmyra. Der Dichter, der sich so oft und so leidenschaftlich in fremde Seelen hineingelebt hatte, der den politischen Agitator und den scherzenden Lustspieldichter, den grübelnden Denker und den praktischen Pädagogen, der Friedrich Nietzsche und Johanna Ambrosius in seiner eigenen Brust eine ganze Existenz hatte durchleben lassen — er kennt und versteht diese Sehnsucht, nicht zu sterben, um mit gesammelter Kraft immer Neues, Höheres zu erleben. Aber er weiß auch, daß das wieder ein übermenschliches Verlangen ist. Und so wird Apelles, der Künstler, der Feldherr, der glücklich Einsame, in jahrhundertelangem Leben dazu erzogen, selbst den Tod zu begehren. Aber nicht wie Ahasver aus Müdigkeit allein fordert er ihn — er begehrt ihn, um noch höher steigen zu können. Jene Frauengestalt, die in verschiedenen Gewandungen dem Meister von Palmyra beigegeben wird, Zoë, Phoebe, Persida, zuletzt, nun ein lieblicher Jüngling, Nymphas — sie lebt die Fülle der Möglichkeiten durch, Märtyrerin und Kurtisane, strenge Christin und leichtherziger Heide; Apelles bleibt, was er war. Da er das erkennt, gelüstet es auch ihn, wie den Helmut Adler der „Osterinsel", nach „neuen Menschen". Und er stirbt gern, um sich wandeln zu können.

Geistreich wird die tiefsinnige Fabel durchgeführt; nur daß gegen Ende der Held allzu deutlich die Meinung des Dramas vorträgt. Vorher aber — wie poetisch, an Raimunds Allegorien

gemahnend, ist die Figur des Pausanias, des Todesgottes als milden Sorgenlösers; wie weich und wohlklingend ist die Klage des nicht Alternden:

> So rinnt die Zeit hinweg; in Tropfen langsam —
> Zuletzt ein Meer, das uns vom Einstmals trennt.

Zu viel Leben ist auch in den Nebenfiguren, wie Longinus, als daß man dies „Ideendrama“ verwerfen dürfte, weil es nicht realistisch sei. Eine große Aufgabe ist fast ganz gelöst; in strenger Folge und doch ohne schematische Dürre zieht das Wunder an uns vorbei. Lyrische Weichheit schließt dramatische Effekte von packender Kraft nicht aus. In einer Zeit, da alles dem Realismus zustrebte, diese Pfade zu wandeln, war tapfer genug; und es belohnte sich: fast als einziger zeigte Wilbrandt, was die Hamerling und Jordan nie hatten zeigen können, daß eine „Gedankendichtung“ poetische Wahrheit, poetisches Leben, poetische Wirkung besitzen könne.

Siebzehntes Kapitel

Nationale Ideale

Für Heyse und Marie v. Ebner stand immer noch, wie für Goethe und Schiller, das Individuum im Mittelpunkt ihrer Sorgen. Zwei andere Möglichkeiten waren da, aus der Erkenntnis der zeitlichen Übelstände durch die Kritik zur vorbildlichen Lehre fortzuschreiten. Wie Fichte, wie das Junge Deutschland konnte man sich an die ganze Nation wenden — und das heißt denn doch tatsächlich: an die gebildeten, führenden Kreise; solche Nationalerziehung bildete schon, einseitiger gefaßt, den Lieblingswunsch der großen Essayisten. Oder man ging gerade an das „Volk", wie Hebel und Zschokke, wie Jeremias Gotthelf, und versuchte unmittelbar zu erreichen, was Gottfried Keller oder Berthold Auerbach mittelbar zu erreichen hofften.

Wie Fichte im Gegensatz zu einem tatenscheuen Dualismus, die Jungdeutschen in der Feindschaft gegen die bureaukratische Starrheit erwuchsen, so sog auch die neue Phalanx bedeutender Nationalerzieher ihre Kraft aus der Opposition gegen eine erschlaffte und erschlaffende Aberweisheit.

Unter der Ägide der Wissenschaft hatte, weniger unter deren Häuptern als unter ihren Anbetern, längere Zeit fast unbedingt ein antispiritualistischer Materialismus geherrscht. Aber allmählich begann er sich zu einer Orthodoxie zu entwickeln, die zum Widerspruch reizen mußte. Ludwig Büchner (1824—1899, aus Darmstadt), ein Bruder Georg Büchners, ward mit seinem geist- und reizlosen Materialistenbrevier („Kraft und Stoff" 1855, jetzt in 19. Auflage) der Kirchenvater der selbstzufriedenen Plattheit. Ehrliche Fanatiker wie der Held von Turgenjews dieser Epoche angehörigem Hauptroman „Väter und Söhne" (1862), wohl dem ersten, mit dem der große Russe auf die deutsche Literatur einzuwirken begann, blieben in der Minderzahl; hauptsächlich rekrutierte sich das Heer der Materialisten, die gern den schönen Namen „Freidenker" für sich allein in Anspruch nahmen, aus jenen Kreisen, in denen man eine fertig gelieferte Weltanschauung aus dem modernsten Laden bezieht, um von nun an jeden zu verachten, der anders gekleidet geht. Aber eine Anschauung, die so tief wurzelte

und so weit verbreitet war, ließ sich durch negative Bekenntnisse nicht mehr erfolgreich bekämpfen. Positive Bekenntnisse von gleicher Werbekraft waren erforderlich. Sie kamen. Man hatte das Kämpfen zu sehr verlernt. Kriegerische Naturen lehrten die ermüdete Zeit wieder im Kampf um ideale Güter, vor allem auch um nationale Interessen eine lang entbehrte Lebensfreude, eine lang vermißte Berechtigung der Existenz finden.

Eugen Dühring (geb. 1833 in Berlin) ist jedenfalls die originellste Gestalt unter ihnen, wenn auch eben nicht die liebenswürdigste. Er wurzelt selbst durchaus im Materialismus, ja er erklärt den richtig verstandenen Materialismus für die allein berechtigte Weltauffassung; aber dieser soll ihm dennoch nur „Fußpunkt höherer humanitärer Lebensschätzung" sein. Mit aller Entschiedenheit betont Dühring den Wert des Lebens, nnd das Buch, das er so benannt hat („Der Wert des Lebens" 1865; stark verändert in dritter Auflage 1881), nimmt sowohl unter seinen programmatischen Schriften als auch überhaupt unter den populär-philosophischen Büchern der Zeit einen hohen Rang ein. In der Innigkeit, mit der er die Wirklichkeit als solche umfaßt, auch wenn, auch weil sie Unvollkommenheiten besitzt, Leiden bringt, Lasten auferlegt, in dieser „Naturfrömmigkeit" von ganz neuer, moderner Färbung liegt seine Kraft, liegt die Poesie dieser sonst antipoetischen Natur. Hier haben wir etwas, was mit der Wirklichkeitsliebe Georg Büchners näher verwandt ist als mit dem kalten und wesentlich negativen Materialismus seines Bruders Ludwig Büchner. Wesentlich aus dieser positiven Liebe zur Wirklichkeit heraus wendet sich Dühring mit Leidenschaft gegen den „jenseitigen Gespensterglauben" — mit dem Wort wie mit der Idee hat er auf Nietzsche gewirkt — und gegen alle künstlich großgezogenen Illusionen, die die Freude an der realen Existenz beeinträchtigen. An dem Pessimismus seiner Zeit wie jeder Zeit hatte, wie Dühring richtig erkannte, die Enttäuschung einer in idealistischen Trugbildern aufgewachsenen Jugend einen großen Anteil. Wenn aber die Desillusionsliteratur der Heine und Dingelstedt, der Flaubert und Mérimée, der Jakobsen und Tolstoi den Illusionen im Grunde des Herzens recht gab und sich satirisch gegen die enttäuschende Welt wandte, lehrte Dühring umgekehrt diese schlimmen Erfahrungen gegen den falschen Idealismus verwerten. „Man hat das Naturganze zu nehmen, wie es ist, und die einzige Anstrengung, die

erforderlich wird besteht darin, die von der Materie abschweifenden, unter mannigfaltigen Verkleidungen umgehenden Phantastereien fernzuhalten."

Einen Anti-Idealisten darf man Dühring deshalb doch nicht nennen. Sein Ideal ist die sinngemäße Weiterentwickelung der Menschheit, und zunächst und vor allem seiner eigenen Nation. Dies Ideal gibt jedem Individuum und jeder Lebensphase einen Anspruch auf möglichste Freiheit von jedem überflüssigen Zwang; aber es legt auch jeder Lebensphase und jedem Individuum ganz bestimmte Pflichten auf. In der Betonung dieser Pflichten steht Dührings „antikratische" Lehre zu dem extremen Individualismus eines Max Stirner in schneidendem Gegensatz. Pflicht ist vor allem die unbedingte Wahrhaftigkeit: nur wer ganz das ist, wofür er sich gibt, darf die Rechte beanspruchen, die aus seiner Stellung erfließen. Ist die Wahrhaftigkeit aber noch mehr eine Pflicht des einzelnen gegen sich selbst als gegen die anderen, so hat er Verpflichtungen doch auch gegen die ganze Gattung. Die Ehe ist eingesetzt als Mittel, eine Schöpfungsarbeit im höchsten Sinne zu ermöglichen. Durch die Wahl des Ehegenossen, durch die liebevoll-vernünftige Diätetik des Ehelebens, durch die gesunde Erziehung der Kinder hat jeder Mensch an der Emporhebung des Geschlechts mitzuarbeiten.

Ausgestattet mit einer ganz bestimmten und sehr individuell gefärbten Vorstellung des „modernen Menschen", des Zukunftsmenschen, fühlt Dühring sich zum entschiedenen Kampf verpflichtet gegen diejenigen Rassen, die seinem Ideal widersprechen. Es sind vor allem — ganz begreiflicherweise — die beiden, von denen die bisherige Idealbildung der Menschheit vorzugsweise herstammt. Wer mit dem Begriff einer ganz neuen, realistischen Idealen dienenden Menschheit ernst machen will, muß in Gegensatz zu den Idealen kommen, die Griechen und Juden, die Gestalter des klassischen und die Vorbereiter des christlichen Ideals, hervorbrachten; und bei Dührings leidenschaftlicher Kämpfernatur artet das freilich gleich zu dem Urteil, von dem „zur vollen Ehrlichkeit unfähigen Griechentum" und zu noch schärfer beschimpfenden Urteilen über die Juden aus. Der französischen Art fühlt sich der leidenschaftlich national-germanische Autor noch am nächsten verwandt; das ließ ihn das Bild des Europäers der Zukunft wesentlich nach dem Modell des Franzosen der Aufklärungsepoche zeichnen.

Auch seine ästhetischen Anschauungen sind von diesen Einflüssen mit bedingt. So wenig wie das Ideal darf man der Weltanschauung Dührings die Poesie abstreiten. Zunächst ist eine leidenschaftliche, die ganze Seele ausfüllende Hingabe an bestimmte Ideen und an die Wirklichkeit in sich eine Art latenter Poesie. Wie sie den sonst oft bis zur Trockenheit nüchternen Philosophen gelegentlich — so in seiner Schilderung der wahren Ehe — zu Akzenten von hinreißender Wirkung fortreißt, so gibt sie auch einzelnen Auffassungen oft eine poetische Färbung. Wichtiger ist für Dühring die (von Lotze bereits verkündete) Vorstellung der mathematischen Schönheit: einer hohen, gesetzmäßigen Regelmäßigkeit im Wirklichen, deren angemessene Darstellung ihm als die einzig berechtigte Kunst erscheint. Er stellt denn auch geradezu die Forderung einer „Wirklichkeitspoesie“ im strengsten Sinne auf. Die Poesie etwa Goethes scheint ihm durch „Beschönigung“ der Realität nicht nur unmoralisch — und er macht den moralischen Standpunkt in aestheticis sehr energisch geltend — sondern auch unästhetisch, weil sie unsern Wirklichkeitssinn verletze. Wir sehen: Dühring ist hier nur der Komparativ von Otto Ludwig. Wie der Dichter dem „Idealisten“ Schiller vorwarf, er betrüge den Hörer um die Wirklichkeit, so erhebt der Philosph den gleichen Vorwurf gegen den „Realisten“ Goethe. Auch hier hat Dührings Lehre, die übrigens mit dem landläufigen Naturalismus nichts gemein hat, symptomatische Bedeutung.

Die beste Probe auf jedermanns Lehren ist für Dühring das Leben — ein Gesichtspunkt, den er besonders in seiner gerade durch die bis zur Wildheit kräftige Subjektivität anregenden „Kritischen Geschichte der Philosophie“ (zuerst 1869) vertritt. Dühring selbst hat sein Leben mit bewundernswerter Kraft auf die Basis der wirklichen Bedingungen gestellt. Aus kleinen Verhältnissen hervorgegangen, hat er sich eine vielseitige Bildung und durch seine Schriften so gut wie durch seine Anspruchslosigkeit eine ökonomisch gesicherte Stellung erarbeitet. Den rastlos Lesenden und Schreibenden traf das schwere Verhängnis der Erblindung. Er ertrug sie tapfer. Daß er immer herber und schärfer wurde, daß er seine Illusionsfeindlichkeit gern bis zum Anzweifeln auch berechtigter Größen trieb und „die Energie im Für nicht von der im Gegen trennen“ wollte, das freilich war kaum zu vermeiden. So kam er in Konflikte, und es wird heut wohl kaum noch jemand bezweifeln,

daß die Stärkeren gegen den erblindeten armen Mann zu hart vorgingen. Er verlor (1877) seine Stellung als Privatdozent an der Berliner Universität. Doch fehlte es nicht an eifrigen Anhängern, die bald auch zur Überschätzung des Märtyrers kamen.

„Meine Lehre," sagt er mit berechtigtem Stolz, „ist eine des Lebensmutes"; es wollte etwas bedeuten, daß gerade er diese Lehre durchführte. Eine gesunde, tapfer kämpfende Welt- und Lebensauffassung, wie sie die herrschende Auffassung der Zukunft sein muß, wenn die Deutschen eine Zukunft haben wollen, besitzt in Dühring einen erfolgreichen und bedeutsamen Vorkämpfer. Weitreichend war sein Einfluß auf den mächtigsten Zeitpädagogen des 19. Jahrhunderts, auf Nietzsche; aber auch unmittelbar hat er weite Kreise beeinflußt — oft zwar, wie es zu gehen pflegt, mehr durch das Ungesunde und Einseitige als durch das Gesunde und selbst Große in seinen Lehren und Anschauungen.

Auch als Schriftsteller ist Dühring nicht gering zu schätzen. Seine Sprache zeigt zwar in gesuchten und bis zum Übermaß oft wiederholten Lieblingswendungen („hochkomisch", „rückständig", „eine Meinung servieren" u. dgl.) mehr als gut ist Verwandtschaft mit dem Pamphletstil eines Karl Vogt, ohne dessen packende Kraft zu erreichen; aber die Energie der Charakteristiken und vor allem die meisterhafte Gliederung verleiht selbst rein fachwissenschaftlichen Auseinandersetzungen Reiz. Der wohltuende Rhythmus in der Gesamtarchitektur seiner Schriften, die einfache Klarheit seiner Darlegungen, der wirksame Abschluß jedes Abschnitts gibt zugleich eine Vorstellung von jenem Ideal einer rein mathematischen, realistischen Schönheit der Prosa, wie sie Dühring vorschwebt, ohne daß doch sein allzu heftiges Temperament sie ihn auf längere Strecken erreichen ließe.

Die leidenschaftliche Hingabe an ihr Lebensideal, die Lust am Kampf für die von ihnen als unumstößlich angesehene Wahrheit, die Kraft, mit dem Feuer ihrer Persönlichkeit Seelen zu werben für die neue Aufgabe, teilen mit Dühring zwei Altersgenossen, zwei andere Feinde und Überwinder des blasierten Pessimismus, zwei andere Propheten moderner Weltanschauung: Ernst Haeckel und Heinrich v. Treitschke.

Ernst Haeckel (geb. 26. Februar 1834 in Potsdam) ist eine Apostelnatur. Früh gewann den feurigen Mann mit den tiefen Dichteraugen die Zoologie als Lebensberuf; früh, vor vielen anderen,

erkannte er die ganze Bedeutung der Lehre Darwins und ward von da ab ihr unermüdlicher Vorkämpfer; durch mündliche Lehre und vor allem durch zwei bedeutende, mit werbendem Geschick in großem Zuge hingeschriebene populäre Bücher („Natürliche Schöpfungsgeschichte" 1868, „Anthropogenie" 1874) hat er mehr als ein anderer dazu beigetragen, die Entwickelungslehre zur herrschenden Religion der Gebildeten in Deutschland zu machen. Auch er bekennt sich zum Materialismus; die Entstehung und Entwickelung der Eizelle im mütterlichen Körper löst ihm „die höchsten Fragen mittels der Deszendenztheorie in rein mechanischem, rein monistischem Sinne." Aber eben der Monismus, den sein „Glaubensbekenntnis eines Naturforschers" („Der Monismus" 1892) als „Band zwischen Religion und Wissenschaft" verkündet, soll gleichzeitig auch den vulgären Materialismus überwinden. Aus der Erforschung der Realität soll eine neue Ethik, soll auch eine neue Ästhetik emporblühen; das fordert Haeckel so ausdrücklich, wie Dühring es lehrt. „Durch die harmonische und zusammenhängende Ausbildung der Erkenntnis des Wahren, der Erziehung zum Guten, der Pflege des Schönen gewinnen wir jenes wahrhaft beglückende Band zwischen Religion und Wissenschaft, das heute noch von so vielen schmerzlich vermißt wird." Auch Haeckel also will über den einfachen Materialismus und die blasierte Ablehnung aller Ideale hinaus — auch er sieht das Heilmittel in einer Versenkung in die wirklich vorhandenen Schönheiten. Und auch er hat durch das Gefühl einer persönlichen Erlösung und Befreiung, das seine Schriften so beredt predigen, vor allem auf die Jugend begeisternd gewirkt. Auch in seinen „Indischen Reisebriefen" (1882) wirkt die Frische, die Empfänglichkeit, die Heiterkeit einer ganz von einer Empfindung ausgefüllten Seele wohltuend. Aber auch Haeckel hat man manchen überscharfen, manchen unberechtigten Angriff auf gegnerische Überzeugungen zu verzeihen; auch ihm, wie Dühring und in noch höherem Grade Treitschke, hat man vorwerfen müssen, daß die Heftigkeit vorgefaßter Meinungen ihn zuweilen gegen die Wirklichkeit verblendet und ihn bis zur subjektiven Entstellung der Tatsachen treibt.

Haeckel war eben, wie Treitschke auch, ein Sohn der Konfliktszeit und deren scharfe Luft weht durch sein Wirken. Auch der Verfassungskonflikt in Preußen, der so lange die Sinne der ganzen politischen Welt hypnotisierte, gehört zu den Kundgebungen einer

neu erwachten Lust am Kampf, am öffentlichen Leben, an gemeinsamer Betätigung. Nicht liberale Kurzsichtigkeit und nicht konservative Provokation allein erklären die Härte dieses leidenschaftlichen Ringens: zugrunde lag das tapfere Erwachen der Besten aus der dumpfen Verzweiflung jener „verhängnisvollen Selbstverachtung". Idealismus, Patriotismus, aufopfernde Hingebung für ihre Sache sollte man dem Abgeordnetenhaus der Konfliktszeit so wenig absprechen wie den beiden großen Ministern Bismarck und Roon. Und in diesem wilden Kampf fühlten alle, es handele sich um Leben und Tod. Deshalb erwuchs in diesem Ringen eine neue parlamentarische Beredsamkeit. Nicht mehr galt, was Auerbach von Simson gesagt hatte: er rede Talare; die pomphafte, von romanischer Art beeinflußte, schwungvolle Rede der Paulskirche wich scharfer, schneidender, in das Wort des Gegners sich spitzig einbohrender Sprechweise. In diesem Kampf mit würdigen Gegnern wuchs Bismarck erst ganz zu dem großen Meister des Wortes heran. Seine großen Perspektiven, sein Talent des Schlagworts, seine glänzend originellen Vergleiche erreichte weder Albrecht v. Roon (1803—1879) mit seiner scharfen, kalten, militärisch bestimmten Sprache, noch die Redner der Opposition: Schulze-Delitzsch (1808—1883) mit seiner derb zugreifenden, volkstümlichen Art, Karl Twesten (1820—1870), ein Meister des Appels an das Gesamtgefühl der Hörer, die Veteranen Waldeck und Georg v. Vincke mit ihrem Pathos, die gelehrten Etatsredner Gneist nnd Virchow mit ihrer auch in der Erbitterung kühlen Sachlichkeit noch weniger. Aber überall fühlte man, daß es diesen Männern tiefster Ernst war; sie mieden die Phrase, die draußen im Land und zumal auf den berühmten Schützen- und Sängerfesttagen freilich üppig wucherte. Doch auch in dieser breiteren und deshalb eben gefährlicheren Beredtsamkeit gingen aus dem neu gestifteten Nationalverein Meister der parlamentarischen Rede hervor wie die beiden Hannoveraner Rudolf v. Bennigsen (1824—1902) und Johannes Miquel (1829—1901).

In glücklicherer Zeit erwuchs dann dieser Beredsamkeit eine Nachblüte, die doch fast so tief unter ihr stand wie die des Konflikts selbst hinter der Eloquenz der Paulskirche zurückstand. Die Vorstellung, Deutschland müsse die Vormacht der neuen Weltkultur werden, förderte zwar nach dem großen Kriege auch die Parlamente zu hohem Schwung der Gedanken und der Rede. Die Rede, die

der sächsische Generalstaatsanwalt Friedrich v. Schwarze (28. Dez. 1870) gegen die Todesstrafe hielt, konnte in ihrer warm empfundenen und doch maßvoll ausgedrückten Menschenliebe der philanthropischen Blütezeit so gut würdig heißen, wie etwa die von lebhaftestem sittlichen Ernst getragene und doch rein sachliche große Anklagerede Eduard Laskers (1829—1884) gegen die Mißbräuche in der Eisenbahnverwaltung und das „Gründertum" (7. Feb. 1873) einem Moralisten jener Periode nicht übel gestanden hätte.

Es war jener Idealismus, den wir kurz vor dem Ausbruch des großen Krieges heranreifen sahen, und den nun der glorreiche Erfolg eines von keinem Makel entstellten siegreichen Kampfes um Vaterland und Nationalehre zu voller Größe erstehen ließ. Er tönte wider in der neu aufblühenden Beredsamkeit; er schuf auch die größte Arena für die parlamentarischen Talente: den heut von allen Seiten gescholtenen „Kulturkampf".

Auch er war, mindestens wie er sich entwickelte, ein Kind des neuen Idealismus. Der zu frischer Kraft erwachte Patriotismus, die Kampflust der Überwinder des Pessimismus, die wachsende Heroenverehrung hatten an ihm Anteil, freilich aber auch die verletzende Überhebung, die dem Hochgefühl einer neuen, siegreichen Weltanschauung eigen zu sein pflegt. Deshalb tut man unrecht, auf den „Kulturkampf" (wie auf den Konflikt) jetzt nur mit mitleidiger Verachtung herabzusehen. Man tut es doppelt mit Unrecht, weil auch auf der andern Seite ein tapferer und opferbereiter Idealismus erwachte. Weder überzeugte und beredte Verteidiger des Ultramontanismus wie die beiden Reichensperger (August 1808—1895, Peter 1810—1892) oder Hermann v. Mallinckrodt (1821—1874), noch die Priester, die in Gefängnis und Verbannung zogen, noch die Gemeinden, die sich mit Opfern erhielten, haben solches Urteil verdient. In dem leidenschaftlichen Miterleben dieser Kämpfe begann auch die katholische Literatur, die so lange zurückgeblieben war, neue Kräfte zu sammeln; zunächst freilich ward es eine Literatur des Kampfes bei dem talentvollen Publizisten Paul Majunke (1842—1899) wie bei den Historikern Johannes Janssen (1829—1891: „Geschichte des deutschen Volkes" 1877—1898) und Ludwig Pastor (geb. 1854). Man darf auf den Kulturkampf wohl jenes Wort anwenden, das Victor Hugo für die Provinz prägte, die so heldenhaft ihren Royalismus gegen die Republik aufrecht erhielt: „La Vendée est une plaie, qui est une gloire."

Auch der Beredsamkeit der Kanzel wuchsen in dem Sturm der allgemeinen Erregung neue Flügel. Rudolf Kögel (1829—1896), in einflußreicher Stellung am Hof des Königs Wilhelm tätig, strebte in dem Rhythmus seiner vom einem prachtvollen Organ würdevoll vorgetragenen Predigten nach dem Ruhm eines deutschen Bossuet; Friedrich Ahlfeld (1810—1884) schloß sich enger an die Tradition der deutschen Kanzelrede an, die Emil Frommel (1828—1896) aus Karlsruhe mehr nach der Seite gemütvoller Stimmung, der gewaltigste von ihnen aber, Oskar Pank (geb. 1838), durch poetische Erhöhung weiterzubilden suchte.

Forensische Beredsamkeit gedieh auch jetzt noch nicht in Deutschland; die akademische aber fand in Heinrich v. Treitschke einen Reformator, der von dem kühlen Ton der Belehrung zu dem leidenschaftlich erhitzten der Überzeugung vordrang — für das Katheder nicht ohne Schaden, zumal bei geringeren Nachfolgern, für die so dringend nötige Eroberung der Jugend für die vaterländischen politischen Ideale eine unschätzbare Tat. Und Männer wie Haeckel, wie Dühring, wie Scherer brachten kaum minder lebhaft das Feuer ihrer innersten Herzensmeinung zu flammendem Ausdruck und halfen die Kluft zwischen dem aristokratischen Lehrstand und der wißbegierigen Menge verringern.

Als Agitator im größten Stile, als leidenschaftlicher Vorfechter eines nationalen und sittlichen Ideals ist Heinrich v. Treitschke (1834—1896) in erster Linie aufzufassen. Der Sohn des sächsischen Generals aus einer alten tschechischen Emigrantenfamilie (geb. 15. Sept. 1834 in Dresden) wäre am liebsten selbst Offizier geworden, wie sein Bruder, der 1870 fiel. Da verschloß dem achtjährigen Knaben eine von den Masern zurückgebliebene Schwerhörigkeit für immer die militärische Laufbahn. Er hat es vielleicht nie ganz überwunden. Immerhin — stark und gefaßt wußte schon der Knabe die schwere Probe so tapfer zu bestehen, wie der gereifte Dühring die der Erblindung. Seine Lebensphilosophie zog gerade aus dieser Erfahrung die besten Säfte: „Das einzige praktische Resultat, das ich daraus ziehen kann, ist allemal: werde ein recht tüchtiger Mensch und ersetze durch den Wert, was dir die Natur versagt! Und dies ist eine von den Lehren, die sich nur im Schmerze lernen lassen.“

So ward er im Unglück zum Kämpfer geschmiedet; so ward er durch die Not dazu gepreßt, in einer weichlich verzagenden Zeit

dem Pessimismus aufs Haupt zu treten. „Denn Kampfes würdig ist des Lebens Schöne!"; wie es in einem seiner Gedichte heißt. Und diesen Kampf erachtete er, wie Dühring, als erste Mannespflicht. „Mein ganzes Wesen widerstrebt der Schopenhauerschen Junggesellenphilosophie und der törichten Lehre vom Glück des einsamen Weisen. Meine Lebensweisheit lautet, daß wir armen Kreaturen ein wenig Glück brauchen, um sittlich und tüchtig zu leben." Freilich aber konnte der große Gewinn dieser mutigen Lebensanschauung nicht ohne Opfer erkauft werden. Die Unfähigkeit, einer lebhaften Diskussion zu folgen, konnte dem zukünftigen Politiker nicht ungefährlich bleiben. Die Schroffheit seiner Polemik, die schneidende Abweisung jeder von ihm nicht, manchmal auch nur nicht mehr geteilten Meinung hat gewiß zum Teil hier ihre Wurzel; denn eigentlich war Treitschke eine liebevolle, in der Freundschaft weiche Natur. Aber jene körperliche Vereinsamung zwang ihn über die angestammte literarische Kampflust seiner Landsleute Thomasius, Lessing, Richard Wagner hinaus: er gewöhnte es sich an, auch die geschriebenen Einwendungen der Gegner nicht zu hören oder doch nur als der Beachtung unwertes Geräusch zu behandeln.

Der im Leid früh gereifte Jüngling studierte Nationalökonomie, Jura, Geschichte; besonderen Einfluß übten auf ihn Dahlmann, den er in Bonn hörte, und Fichte, den er eifrig las. Wie Bailleu treffend hervorhebt, gehen Treitschkes politische Ideen aus seinen ethischen Anschauungen hervor und nicht umgekehrt: „er verurteilt die deutsche Kleinstaaterei besonders deshalb mit aller ihm eigenen leidenschaftlichen Entrüstung, weil sie den sittlichen Charakter der Deutschen verkümmere und herabwürdige". Auch für die Nation, die er mit ganzer Seele liebte, galt jener Spruch, daß wir ein wenig Glück brauchen, um tüchtig und sittlich zu leben; die dumpfe Gedrücktheit der politischen Zustände ließ die deutsche Tüchtigkeit nicht zu ihrer vollen Kraft gelangen. Wie Wolfgang Menzel und Ludwig Börne, wie Sallet und Dingelstedt faßt er die unheilvolle Wirkung der zerrissenen politischen Zustände vor allem als moralische Gefahr auf. So ward der Schüler Fichtes und Dahlmanns zum aktiven Politiker.

Das war er schon, als er (1858—1863) in Leipzig als Privatdozent für Geschichte wirkte und dort namentlich Gustav Freytag nahe trat. Dem sonst nüchtern zurückhaltenden Vorfechter der preußischen Größe ging das Herz auf beim Anblick dieses

Sachsen, der die Kleinstaaterei so ingrimmig haßte, dieses guten Kameraden, mit dem er „ein gutes Teil der Poesie, welche uns erwärmte und hob", aus dem Kreise der Antipartikularisten scheiden sah, als Treitschke 1863 als Professor nach Freiburg ging. Hier vollendete er sein erstes großes Buch, den ersten Band der „Historischen und politischen Aufsätze" (1865). Ganz und gar, wie es schon der Titel sagt, ein Schüler der „politischen Historiker", unter denen ihm nach der politischen Tendenz Sybel und Baumgarten, nach der lebhaft subjektiven Erfassung aber Mommsen am nächsten stand, ist er ein Genosse dieser glänzenden Männer auch durch die Vielseitigkeit der Interessen und die künstlerische Bewertung der Form. „Diese beiden leidenschaftlichsten und persönlich leuchtendsten unter unseren großen Geschichtschreibern" nennt Erich Marcks Mommsen und Treitschke, indem er ihre Zusammengehörigkeit betont. Aber das Studium der politischen Geschichte, das bei den Früheren nur ein Hilfsmittel zur Erfassung der theoretischen Politik war, ward bei ihm eine Waffe der praktischen Politik. Unparteiisch wollte er gar nicht heißen. „Nach dem Ruhme, von den Gegnern unparteiisch genannt zu werden, trachte ich nicht . . . Jene blutlose Objektivität, die gar nicht sagt, auf welcher Seite der Darstellende mit seinem Herzen steht, ist das gerade Gegenteil des echten historischen Sinns. Alle großen Historiker haben ihre Parteistellung offen bekannt." Zu Ranke. dem er es nicht verzeihen konnte, wie kühl er von Deutschlands größten Nöten zu erzählen verstand, blieb Treitschke immer in starkem Gegensatz; Macaulay und Mommsen leuchteten seinem Wege voran.

Schon diese Namen aber beweisen, daß Treitschke trotz seiner politischen Voreingenommenheit nicht etwa, wie doch wiederholt von liberaler Seite geschehen ist, mit Partei-Geschichtsmachern wie dem alten Rotteck zusammengestellt werden darf. Diesen war die Geschichte wirklich nur ein Arsenal, aus dem ihre Parteigänger sich Waffen holen sollten gegen „Tyrannen" und „Blutsauger"; die welthistorische Wirklichkeit verlor ihr selbständiges Recht. Treitschke dagegen besaß, was der echte Historiker nicht entbehren kann: die Freude an den Tatsachen. Als er sein größtes und berühmtestes Werk begann, die „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert" (seit 1879), da war es sein ausgesprochenes Ziel, den Deutschen wiederzugeben, was sie verloren hatten: die Freude an ihrer großen Geschichte. Er konnte es, weil er selbst sie so voll empfand. In

dieser Intensität des historischen Miterlebens lag, wie in Dührings inniger Liebe zur Realität, wie in Haeckels Begeisterung für die neue Lehre, jenes zündende Feuer echter Poesie, das ihn zum größten Werber für die nationale Idee machte. Er hat sich auch selbst als Dichter versucht („Vaterländische Gedichte“ 1856, „Studien“ 1857; dramatische Entwürfe), ohne doch über den Dilettantismus hinauszukommen, wenige Stücke ausgenommen, in denen der starke Mann, der eigenes Leid in der Brust zu verschließen gewohnt war, doch einmal sagt, was er leide. Er glaubte sich eine Zeitlang zum Dichter berufen; aber dazu war seine Fähigkeit des Mit- und Einfühlens zu sehr begrenzt. Steht er bei den Seinen, so erlebt er alles mit, und das Bild des mächtig kämpfenden Hektors hat etwas Begeisterndes. Blickt er aber auf die Gegner, so verwandelt seine Leidenschaft sie sofort, wie der Trank der Kirke die Genossen des Odysseus, in lauter unreine Tiere. Er kann sich nicht genug tun an unermüdlichen Hohnworten; kein Österreicher, der nicht ein Scheltwort mit dem Präfix „k. k.“ erhielte; „demokratisches Gewieher“, „maßlose Unwissenheit“, „dreiste Pfiffigkeit“ und dergleichen ohne Unterlaß, zumal in den letzten Bänden. So erhalten wir den Eindruck, daß auf der einen Seite immer nur Weisheit und Kraft gewaltet habe, auf der anderen nur Torheit und Bosheit; solcher Kampf aber ist kein poetischer. Milton selbst mußte schon aus ästhetischen Gründen Satan als einen mächtigen Widersacher schildern; dem rhetorischen Eifer Treitschkes wäre er zum dummen Teufel geworden. Dabei nirgends ein Ausruhen, ein Verweilen, wie es die künstlerische Ökonomie fordert. Rastlos treibt den Kämpfer die eigene Leidenschaft, die alten Gegner noch einmal zu treffen, neue aufzusuchen, die geschlagenen zu verhöhnen. Das alles gibt dem zu viel gerühmten Stil Treitschkes die Maßlosigkeit, die Ruhelosigkeit, die Monotonie beständiger Aufgeregtheit, über die ein Stilist wie D. Fr. Strauß klagt. Auch scheint es mir unrichtig, die Mängel dieses immer rhetorischen, immer die gleichen Mittel verwendenden, immer überlauten Stils aus dem furor teutonicus des dreinschlagenden Politikers allein zu erklären; es ist in diesem Zuviel von Pathos eher ein atavistischer Rückschlag in die slawische Kriegsberedsamkeit der alten Trčeks. Die Geschichte der Beredsamkeit wird freilich gerade die rhetorischen Partien des Werkes so wenig übersehen dürfen, wie Treitschkes Reichstagsreden (erschienen 1896) oder die in den „Zehn Jahren

deutscher Kämpfe" (1874) gesammelten Aufsätze aus den „Preußischen Jahrbüchern", die Treitschke leitete, nachdem er 1866 aus politischen Gründen die Freiburger Professur niedergelegt hatte.

Aber Treitschkes „Deutsche Geschichte" ist mehr als ein Kunstwerk; sie ist eine Tat, sie ist, trotz allen Einseitigkeiten, eine große patriotische Tat von dauernder Bedeutung. Mit ihr hat Treitschke wirklich Geschichte mehr gemacht als geschrieben. Er hat den Deutschen nicht nur, wie er begehrte, die verlorene Freude an ihrer Geschichte wiedergegeben — er hat ihnen auch ein neues Fundament geschenkt für die geschichtliche Entwickelung der Zukunft.

Die ungeheure Bedeutung des Werks, die schwerlich überschätzt werden kann, ruht vor allem wieder in der Persönlichkeit des Verfassers. Nach kurzer Tätigkeit in Kiel war Treitschke (1867) als Häussers Nachfolger in Heidelberg wohl der populärste Hochschullehrer Deutschlands, und das ist er in Berlin (seit 1874) geblieben. Was die Jugend hinriß, war der lautere Eifer, mit dem der Mann ganz in der Idee des Vaterlandes aufging. Er hatte mit seinem partikularistisch-sächsischen Vater, den er herzlich liebte, bittere Kämpfe ausfechten müssen, hatte wiederholt seine Existenz aufs Spiel gesetzt — unbedenklich; er kannte hier keinen Zweifel. Wer den großen starken Mann mit dem entschieden slawischen Gesichtsschnitt sah, der mußte auf den ersten Blick zweierlei diesem breiten, schweren, bärtigen Gesicht ablesen: Güte und Ehrlichkeit. Wer ihn nicht sah, der mochte ihm beides absprechen. Aber die Zuhörer konnten sich nicht täuschen. Sie mußten erkennen, daß die Leidenschaft des Hasses bei ihm nur entsprang aus der glühenden Vaterlandsliebe, die in jedem Moment der deutschen Geschichte den jeweiligen Feind der „guten Sache" niederwerfen, erwürgen, ersticken mußte. Sie mußten erkennen, daß Treitschke in jedem Augenblick vollkommen überzeugt war von dem, was er sagte. Man hat ihm Widersprüche vorgeworfen, Sophismen, selbst Entstellungen — alles mit vollem Recht. Vielleicht am stärksten leiden darunter die sonst so meisterlich hingeschriebenen literarhistorischen Partien, in denen Treitschke, aus dem Gedächtnis zitierend, besonders dem Jungen Deutschland gröblich unrecht tat, aber auch sonst Persönlichkeiten, die unter irgend eine Kollektiv-Antipathie fielen, wie Rahel oder Berthold Auerbach, Börne oder D. Fr. Strauß, auf das ungerechteste behandelt oder gar mißhandelt hat. Aber auch in rein historischen Erzählungen begegnet es ihm, daß das allgemeine Bild,

das ihm vorschwebt, vorschnell die Wirklichkeit verdrängt und er, wie er in der Jugend Riehl spottend vorwarf, historische Gestalten und Szenen mehr aus der Intuition heraus zeichnet als aus wirklichem Studium. Nicht einmal das wollen wir bestreiten, daß er der Neigung, von den Gegnern das Schlimmste zu glauben, wenigstens zuletzt mit einem gewissen Behagen nachgab. Daß er in bestimmten Fällen nicht objektiv urteilen konnte, wußte er; es war Pflicht des Historikers, hier besonders sorgfältig zu prüfen. Das tat er nicht; auch hier ließ er der freudigen Kampfstimmung die Zügel schießen und berauschte sich an seinem Haß. Aber eben weil ihn seine Leidenschaften berauschten, darf man ihm Unredlichkeit niemals vorwerfen. Er hätte sich in jedem Moment für das, was er sprach, zum Blutzeugen angeboten. Das fühlten seine Zuhörer. Hatten sie den seltsam vibrierenden Klang seiner Stimme nach den ersten Minuten sich angeeignet, so erschien bald diese sonderbar zerhackte Rede mit den tiefen Atemzügen der breiten Brust fast als die allein natürliche Redeweise — so nahm sie den Hörer gefangen. Nicht anders war es mit dem Inhalt. Treitschke war immer überzeugt, kein vernünftiger und ehrlicher Mann könne eigentlich anders denken als er. So ganz ging er in seinen Überzeugungen auf, und der eigene Umschwung vermochte ihn nie zu beirren. Wohin er auch marschierte — er zog allemal mit seiner ganzen Heeresmacht aus, gerüstet, kampffreudig, bereit zu siegen oder zu sterben; und so gab er in einer Zeit voll Pessimismus, Weichlichkeit, Blasiertheit ein großartiges Beispiel. Seine Persönlichkeit wurde ein Faktor in Deutschlands Entwickelung.

Als Mann des Kampfes, als Prophet der nationalen Idee, als Förderer und Vorempfinder der hohen Freude an dem Glück eines aufsteigenden Volkes steht Treitschke an erster Stelle unter denen, ohne die die Regsamkeit, die Hoffnungen, die Gewißheiten des geistigen Deutschland von heute nicht denkbar wären. Nochmals ist hier auch an Felix Dahn (geb. 1834) zu erinnern und an das Beste in ihm: seinen feurigen Patriotismus, der etwas Poesie in seine schwächsten und absichtlichsten Schöpfungen bringt; und an Zeitgenossen Treitschkes wie Björnstjerne Björnson (geb. 1832), dessen leidenschaftliches Kämpfertemperament, dessen Einseitigkeiten und Schroffheiten wie die volle Ehrlichkeit seiner Natur und seines Idealismus an Eigenschaften unseres Historikers ihr Gegenbild finden.

Was Treitschke für die deutsche Geschichte, das wollte Scherer für die deutsche Literatur vollbringen: der Nation die Freude wiederschenken an einem Schatz, den Nörgler und Pedanten voll zu genießen verlernt hatten. Wilhelm Scherer (1841—1886) aus Schönborn in Niederösterreich steht wie mit seinem Geburtsjahr auch mit seiner Art mitten inne zwischen den beiden großen Kritikern dieser Epoche, Emil Zola (1840—1902) und Georg Brandes (geb. 1842). Das feurige, kampflustige Temperament, die starke Beimischung politischer und aufklärerischer Tendenzen teilt er mit beiden; darin ist er ein Genosse jener tapferen Überwinder des müden Pessimismus, unter denen Treitschke ihm lange auch persönlich nahe stand. Er liebte es, kühn nach unentdeckten Ländern auszufahren; eine ängstlich von Einzelheit zu Einzelheit fortspinnende Untersuchung verspottete er wohl als „Küstenschiffahrt“, und gern wiederholte der begeisterte Schüler der strengen Methodiker Carl Lachmann und Carl Müllenhoff das Wort des genialsten Germanisten, Jacob Grimms, daß man auch den Mut des Fehlens haben müsse. Der erstaunliche Umfang seiner Kenntnisse, die Schärfe seines Blickes, vor allem eine seltene Virtuosität der Kombination ließen ihn oft auch, wo er am kecksten dem „gesicherten Stand der Wissenschaft“ vorgriff, das erkennen, was er noch nicht beweisen konnte. Und doch fühlte er selbst, daß Gefahr auch in seiner wissenschaftlichen Wagelust lag, in der entschlossenen Subjektivität, die ihm unsympathische Gestalten wie Grabbe und Richard Wagner rücksichtslos ablehnte, in der Freude am gegenseitigen Erhellen oft weit entfernter Punkte. Um so energischer schloß er sich den Männern der strengen Methode an, um so kräftiger suchte er überall die Technik der philologischen Forschung dem Ideal einer objektiven, empirischen Evidenz anzunähern.

Sein letztes Ziel blieb immer eine auf konkrete Tatsachen gestützte Geschichte der deutschen Volksseele. Auch seine zahlreichen kritischen Aufsätze („Vorträge und Aufsätze“ 1874, „Kleine Schriften“, nach seinem Tode erschienen 1893) und vor allem seine „Geschichte der deutschen Literatur“ (1883) strebte diesem Ziele zu. Und hier kam nun dem Manne, der aus Trotz gegen den tatsachenblinden Idealismus einer doktrinären Ästhetik zuweilen, wie in dem geistreichen Entwurfe einer streng empirischen „Poetik“ (erschienen 1888), bis an die Grenzen des wissenschaftlichen Materialismus ging, die Genialität der eigenen Persönlichkeit zu Hilfe. Alle

die Freuden, alle die Schmerzen, die die Götter ihren Lieblingen ganz geben, waren ihm ja auch Tatsachen der Erfahrung; die überstürmende Hoffnung und das tiefschmerzliche Verzagen, die Sehnsucht nach Eroberung der ganzen Tatsachenwelt und das Bedürfnis nach fruchtbarem Anbau eines engen Spezialgebietes — er kannte das alles und wußte ihm beredten Ausdruck zu leihen. Deshalb wuchs sein Empirismus, eben weil er voll lebendigen Tatsachensinnes war, über den Materialismus hinaus. Große Gelehrtencharaktere wie Jacob Grimm, dem er (1885) das formvollendetste seiner Bücher widmete, eine Biographie, wie wir wenige besitzen, und große Dichtergestalten, wie vor allem Goethe, hoben ihn zu dem höchsten Flug nachschaffender Interpretation. Da galt von dem, der sonst wohl auch einmal kühn die Tatsachen terrorisierte, das schöne Wort Karl Lachmanns, das er gern zitierte: „Seinen Geist befreit nur, wer sich willig ergeben hat." Dann versenkte er sich begeistert in die Eigenart des Genies und machte den großen Mann zum Verkünder der letzten Geheimnisse. Aber eben die gläubige Überzeugung von Goethes überragender Größe läßt ihn auch ruhig mit sachlicher Kritik und Analyse an die Rätsel treten, die das Schaffen des Dichters darbietet, läßt ihn Stil, Technik, Metrik zergliedern („Aus Goethes Frühzeit" 1879, „Aufsätze über Goethe", herausgegeben von Erich Schmidt 1886) ohne die geringste Furcht, daß ihm das „den Genuß verderben" könnte. Im Gegenteil, es steigerte ihm die Freude des genießenden Mitschöpfers, wenn er die großen Grundzüge aller Entwickelung auch in den höchsten Leistungen des Menschengeschlechts bestätigt fand.

Hier vor allem liegt Scherers fruchtbare Größe. Die Idee von der innern Gleichartigkeit aller Menschen, ja von der innern Verwandtschaft aller Wesen teilte er mit Herder, mit Goethe, mit Darwin; sie erfüllte den sonst Ungläubigen mit frommer Verehrung vor den großen Gesetzen, die alles regeln, die uns schenken, was wir begehren: das Gefühl der Ordnung, die Empfindung der Schönheit, die Ahnung der Ewigkeit. Auch nicht an die kleinste Einzelfrage trat er heran, ohne sich im stillen bewußt zu bleiben, daß Wissenschaft, so verstanden, Gottesdienst sei.

Und dies fromme Gefühl von der inneren Einheit trug er vor allem auch in die Betrachtung der neueren Literaturgeschichte. Ihm wurden die Perioden der deutschen Literatur eine Reihe von Brüdern und Schwestern mit unverkennbarer Familienähnlichkeit;

Perioden der Weichheit und der Härte, der Humanität und der Intoleranz, der Formstrenge und Formlosigkeit kehren ihm regelmäßig wieder; nie aber schwinden gewisse feste Linien der Physiognomie. Wie in der Sprache so in der Literatur hatte man bis dahin die neuere Zeit einfach als „Verfall“ angesehen, jeder tieferen Analyse unwert. Scherer wußte es besser, daß es schon schlimmere Perioden gegeben hat als die neueste, und daß auf jeden „Verfall“ neues Aufsteigen folgte. Deshalb studierte er die Technik Spielhagens oder den Stil Gottfried Kellers so eifrig, wie er die Kunst der Minnesänger analysierte; deshalb feierte er Geibel sogar mehr, als wir heut billigen können, und freute sich junger Talente. Seine Schüler lenkte er gern auf das Studium neuerer Dichter; für Grillparzer, Otto Ludwig, Gottfried Keller trat er unermüdlich ein. Gegen die jüngste Richtung allerdings, etwa von Zola ab, verschloß er sich; neben dem Formlosen störte ihn besonders das Pedantische, Doktrinäre so sehr, daß er die lebensvollen Keime neuer Größe hier übersah.

Oberflächlichkeit und böser Wille haben es fertig gebracht, diesen Mann, der sich über nichts so sehr freuen konnte als über ein neues Talent, für einen „Goethepfaffen“ auszugeben, weil seine Literaturgeschichte mit Goethes Tod schließt! Künstlerische und wissenschaftliche Gesichtspunkte bestimmten ihn zu diesem Abschluß; daß er „die deutsche Literatur mit Goethes Tod aufhören lasse“, konnte nur der gekränkte Ehrgeiz einiger kleinen Größen aufbringen, die die Darstellung der deutschen Literatur lieber in ihrem eigenen Namen gipfeln lassen wollten. Gerade die Kritik der Gegenwart hat von Scherer die bedeutendsten Impulse erhalten. Ein glänzender Lehrer, war Scherer (geb. 26. April 1841) schon früh (1868) in Wien Professor geworden; aber seine kräftige Sympathie mit dem aufstrebenden Preußen, die heftigen Rügen gegen die altwienerische Gespaßigkeit und falsche Gemütlichkeit, in der er sich mit Anzengruber („Das vierte Gebot“) zusammenfand, überhaupt die vielseitige, nach Politik, Kunst, öffentlichem Leben ausgreifende Art des großen Gelehrten machte ihn auf die Dauer dort unmöglich. An der neugegründeten Universität Straßburg ward er (1872) einer der gefeiertsten Lehrer, und das Heroenzeitalter der jungen Hochschule in der lieben alten Goethestadt mit dem herrlichen Münster und den engen alten Gäßchen am Wasser wird nicht zum wenigsten auch durch die Erinnerung an diesen hin-

reißenden Meister des Wortes verklärt. Es war wohl seine glücklichste Zeit, so viel ihm auch nach der Berufung in die Reichshauptstadt (1877) häusliches Glück, rasche Berühmtheit, vielfältigste Berührungen und Beziehungen brachten. An den politischen Kämpfen des Tages nahm er eifrig Anteil, Verehrer Bismarcks, ohne doch den von ihm nach Carlyle gern gepredigten Heroenkultus an dem Reichskanzler so leidenschaftlich wie Viktor Hehn oder Treitschke zu betätigen; vor allem unbedingter Vorfechter der Toleranz. Von allen Dingen angeregt, von überallher zu tätigem Mitleben aufgefordert, überanstrengte der mittelgroße Mann mit der hohen Stirn, den fragenden Augen, der so gern in leichter Lebhaftigkeit, lächelnd, laut redend, in dem braunen Sammetjackett über der altmodisch hohen Weste, in rasch vertieftem Gespräch mit Freunden daherschritt, der „Gelehrte und Schriftsteller reicher Frucht und reicherer Hoffnung", wie ihn kurze Zeit vor seinem Tode Mommsen anredete, seine großen Kräfte; und gerade da er sich so recht auf dem Gipfel fühlte, da er die Früchte unendlicher Arbeit mit leichterer Hand glaubte abpflücken zu können, da brach er (6. August 1886) zusammen.

Einen neu erwachenden Idealismus rühmten wir diesem Zeitraum nach, dessen Kunst nicht reich ist, und in dem die Gelehrten immer noch die Schriftsteller überragen, die Prosaiker die Dichter in den Schatten stellen und die älteren Meister die jüngeren übertreffen. In Scherer finden wir die Elemente dieses neuen Idealismus am deutlichsten beieinander: die endlich wiedererwachte Freude am Vaterlande, das stolze Gefühl einer neuen einheitlichen Weltanschauung, die Lust an erfolgreicher Arbeit und vor allem an gedeihlichem Einwirken auf jugendliche Gemüter, und endlich die Verehrung für die großen, dauernden Leuchten der Menschheit. Mit diesen Waffen haben die Dühring und Haeckel, die Treitschke und Scherer den müden Pessimismus und den platten Materialismus überwunden und Bahn gebrochen für eine Empfänglichkeit der Seelen, die die unentbehrlichste Vorbedingung war für das Entstehen einer neuen Kunst.

Nur diese Stimmung, noch nicht die neue Kunst selbst brachte ein Dichter, den man wohl den dramatisierten Treitschke nennen könnte und dessen Werke denselben Geist leidenschaftlicher Vaterlandsliebe atmen. Ernst v. Wildenbruch (geb. 1845 zu Beirut, gest. 1909) ist nur von einer Leidenschaft erfüllt: ganz und gar

gehört er der patriotischen Muse. Zwei „Heldenlieder“ („Vionville“ 1874, „Sedan“ 1875) machten ihn zuerst weiteren Kreisen bekannt — die ersten Versuche, die Großtaten des Krieges episch auszumünzen. Auf eine starke Liedersammlung („Lieder und Gesänge“ 1877) folgte dann, von seltneren Romanen, Novellen, Humoresken unterbrochen, die lange Reihe seiner Dramen (von den „Karolingern“ 1882 an), in stürmisch hervorbrechender Flut; und sicherlich liegt ihm die dramatische Tätigkeit am nächsten.

Am schwächsten ist er als Erzähler. Schon sein erster Roman, „Der Meister von Tanagra“ (1880), leidet unter der stürmischen Ungeduld des Autors. Schon hier haben wir ganz den späteren Wildenbruch: er haftet an dem sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck großer Erregungen, er bedarf überall starker Gesten, lauter Worte, leidenschaftlicher Konflikte. Das Stille, das Dauernde, die hohe Macht der Ruhe existiert für ihn nicht. Aus der Zeit nach Goethe, aus der modernen Ehrfurcht vor mächtigen ernsten Gesetzen sind wir zurückgeworfen in eine Weltanschauung, die nur eine Entwickelung in Katastrophen kennt — ja, für die die Entwickelung nur um der schönen Katastrophen willen da ist. Wildenbruch, in dessen Adern Hohenzollernblut fließt, den der Zufall — den „vaterländischen Dichter“! — im Orient geboren werden ließ, er besitzt durchaus jene Freude der Hohenzollern am pathetischen Moment; er liebt es, wie Friedrich I. im Krönungsmantel zu erscheinen, Geister zu beschwören wie Friedrich Wilhelm II., Dome einzuweihen wie Friedrich Wilhelm IV.; er liebt es, in feierlicher Pracht und mit symbolischen Gebärden einherzuziehen, wie die Fürsten des Morgenlandes. Der Moment, in dem das Mitgefühl mit seinen Figuren ihn zu einem wahren Rausch der Empfindung hinreißt, ist für diesen modernen Romantiker das eigentliche Ziel der dichterischen Sehnsucht: der Augenblick, wo der seiner Kinder beraubte düstere Offizier die Faust verwünschend gegen den Himmel erhebt („Kindertränen“ 1884) oder der arme Kadett an einer zerstörenden Erfahrung stirbt („Das edle Blut“ 1893). Vom ersten Augenblick an wird die ganze Erzählung auf solche Momente zugestutzt („Novellen“ 1882, „Neue Novellen“ 1885); düstere, unheimliche, kranke Figuren („Eifernde Liebe“ 1893, „Das wandernde Licht“ 1893), in seltsame Schicksale verstrickt, Märtyrer („Claudias Garten“ 1896), kurz Männer des anschaulich schweren Schicksals werden auf die Bühne gestellt und zu stürmischem Verderben oder un-

wahrscheinlicher Rettung hingerissen. Dennoch aber — all diese Leidenschaft bleibt uns äußerlich, wir sehen nur die Gesten, die wilden Bewegungen, wir hören das Herz nicht schlagen. Alle Erzählungen Wildenbruchs wirken wie Pantomimen. Denn auch Wildenbruch, wie Otto Ludwig, geht aus vom Anblick packender Situationen; und darin liegt das gute Teil echt dramatischer Begabung, das er besitzt. Aber er läßt sie nicht ausreifen; er nimmt sich nicht die Zeit, sie zu studieren; er haßt Ibsen, der so langsam und methodisch seine Figuren kennen lernt und den Rausch des inspirierten Schaffens daran setzt. Deshalb wirken Wildenbruchs Werke wie eine Reihe bewegter Bilder, die ein Zwischenvorhang trennt: gleichgültig dazwischen gesprochene Berichte im Roman, nebensächlich behandelte Füllszenen im Drama. Deshalb ist er zum Epiker verdorben, den der ganze Weg seines Helden interessieren muß, der Zeit haben muß — Wildenbruch hat nie Zeit.

In seinen Gedichten dagegen findet die leidenschaftliche Erregung oft starke Töne:

Besser, vom Vulkan durchflutet,
Als ein ausgebranntes Land,
Besser noch ein Herz, das blutet,
Als das solchen Frieden fand.

In seinem berühmtesten Gedicht, dem „Hexenlied“, mag man wohl fragen, ob es glücklich war, die Beichte des schlimm-heiligen Medardus von dem Beichtiger erzählen zu lassen, die er doch besser selbst vor unseren Ohren ablegte; aber die vulkanische Macht dieses Ausbruchs wütender Liebe bleibt selbst in dieser Abschwächung noch wirksam. Oder ein Stück, in dem wir den Gegensatz dieses nervösen Temperaments zu der künstlerischen Ruhe anderer Zeiten mit Händen greifen. Paul Heyse hat jenen „Odysseus“ gedichtet, den niemand vergessen wird, der ihn las: der heimgekehrte Dulder träumte von Sturm und Wogen und jetzt blickt sein Auge ruhelos: „Wie soll ich nun tragen ein ruhiges Glück?“ In wenigen Strophen ein erschütterndes Menschenschicksal, eine meisterhaft abgerundete Novelle: der Mann, der aus Kampf und Not gerettet Kampf und Not nicht mehr entbehren kann. Ein Höhepunkt — und dann ein stimmungsvoller Abschluß. — Wildenbruch setzt das Gedicht fort; er verlängert es zu „der Odyssee letztem Teil“. Odysseus stürzt wirklich in die Flut: „Hier drinnen ist Tod —

und da draußen das Glück." Aber draußen hört er den herzzerreißenden Schrei seines Weibes, und mit eisernem Arm steuert er sich wieder zurück zu Penelopeia, und in den Armen liegen sich beide. Die sehnsüchtigen Gefühle des Heyseschen Helden werden in konkrete Taten umgesetzt, Penelopens Weh verdichtet sich zum gellenden Schrei — der tiefe, unlösbare Konflikt wird durch eine theatralische Umarmung, durch ein Schlußtableau ersetzt. Und wenn Odysseus morgen nochmals in das Boot steigt? Und dennoch — so lebhaft sind die Gebärden, so wild ist der Schrei, daß wir unter seinem Eindruck bleiben, daß wir dem Dichter das Unwahrscheinliche zuzugestehen bereit sind. Freilich, ermüdet er uns durch Balladen von ungebührlicher Länge („Die letzte Pflicht", „Des Parsen Gebet"), so treten die Mängel des Epikers zu stark hervor, als daß der Lyriker ihn retten könnte. Und auch dem schadet seine Neigung für das Laute, Sinnlich-Wirksame. „Kein Pianissimo ohne Pauken." Bei Wildenbruch ziehen sogar die träumenden Frühlingsgedanken „sausend und brausend" über die Erde. Jener Reiz, stille Zustände sich selbst aussprechen zu lassen, ist ihm versagt; das muß er Goethe und Lenau und Mörike und Storm überlassen. Aber was der Mensch laut aussprechen kann, das verkünden seine wirkungsvollen Gelegenheitsgedichte („Kaiser Wilhelms Tod", „Auf Richard Wagners Tod", „Auf Wilhelm Scherers Tod", „Ihr habt es gewagt!") stark und mächtig. Denn dieser leidenschaftlichen Seele ist es ernst mit dem Miterleben. Hier ist ein greifbares Ereignis: der Tod eines Helden, ein unbegreiflicher Parlamentsbeschluß, ein Jubiläum. Da tritt er heran, wie in der heroischen Poesie der Urzeit der Vorsänger an die Bahre des Häuptlings oder an den Altar trat: als Vorsprecher seines Volkes, das er in *einer* Empfindung einig weiß, und stark hervorquellend, regellos, unmittelbar findet diese Empfindung Ausdruck.

Heinrich v. Kleist darf im ganzen wohl der Schutzpatron der *dramatischen* Tätigkeit Wildenbruchs heißen. Nur eben — man könnte Wildenbruch doch nur einen veräußerlichten Kleist nennen. Die Psychologie, das heißt die Erkenntnis seelischer Notwendigkeiten, ist ersetzt durch eine fast willkürliche Folge äußerer Handlungen; die Individualisierung, die einen Kottwitz und einen Kohlhaas und all die Gestalten des „Zerbrochenen Krugs" schuf, ist verdrängt durch ein Arbeiten mit festen Typen und Rollenfächern: der patriotische Alte, der Intrigant, der zwischen dem

schwarzen und dem weißen Engel stehende Fürst. Die bei Kleist je nach der Situation so ganz verschieden schimmernde Sprache wird einer gleichmäßigen Aufgeregtheit geopfert. Der „Neue Herr" (1891) ist so einseitig und ungerecht, so übermäßig pathetisch und so wenig psychologisch wie gewisse Partien in Treitschkes „Deutscher Geschichte". Und bei andern geht das zügellose Behagen am Pathos noch weit über das hinaus, was dem erregten Charakter zugestanden werden mag. Dann hat man den Eindruck einer erzwungenen Selbstberauschung: er dichtet dann, wie Hedwig Dohm witzig sagt, „mit geballten Fäusten", und im Sturm der Überanstrengung zerschlägt er alle Menschenähnlichkeit, alle Möglichkeit in der Psychologie der Seelen und der Verhältnisse („Die Gewitternacht" 1898).

Und doch wieder, hier wie bei den Erzählungen: wir haben nicht den Eindruck angeborener ursprünglicher Riesenkraft. Die Stürmer und Dränger verwüsteten auch einmal alle Bahnen; aber sie hatten Kraft genug übrig, um neue Bahnen zu bauen. Wildenbruch aber ist über den „Götz" und die „Räuber" nie hinausgekommen — in der Technik; in der Psychologie ist er kaum bis zu ihnen gelangt. Er hat sich an Shakespeares Drama geschult („Christoph Marlowe"), an Schiller und Kleist, an dem realistischen Drama der Gegenwart („Die Haubenlerche" 1891, „Meister Balzer" 1892); er hat literarische Satiren in dramatischer Form („Das heilige Lachen" 1892) und große historische Trilogien („Heinrich und Heinrichs Geschlecht" 1896) geschrieben — eine eigentliche Entwickelung aber ist in seiner Gesamtproduktion fast so wenig zu finden wie innerhalb des einzelnen Dramas. Feste Typen gewaltsam zu theatralischen Effekten zu führen — das blieb vom „Harold" (1882) bis zum „Heinrich" (1896) seine Art.

Überall aber blieben ihm auch die großen Vorzüge seiner Persönlichkeit treu: überall fühlen wir die volle Selbstlosigkeit eines hingebenden Gemütes, das den Zeitgeschmack und die Zeitkritik überhört und tapfer auf dem Posten bleibt, den es sich zugewiesen glaubt. Wir verkennen auch nicht, daß Wildenbruch aus seinem Glauben heraus dieser Zeit manches zu bieten hat, was sie sonst vermißte. Vor allem ist es der lebhaft menschliche Anteil des Dichters an seinen Figuren. Eine Zeitlang sah es aus, als sei der moderne Autor an seiner Gleichgültigkeit gegen die eigenen Kinder zu erkennen. Dem gegenüber fühlte das Volk mit Recht

in Wildenbruchs „Harold“ oder „Quitzows“ oder „König Heinrich“ etwas von der Tradition der großen Meister.

Bei gleichem Ausgangspunkt blieb Richard Voß (geb. 1851 zu Neugrabe in Pommern) noch viel tiefer als Wildenbruch in der Romantik stecken. Schon das schwächliche Kind dichtete sich das Leben bis in alle Einzelheiten um, berauschte sich an Visionen: „Es waren geistige Morphium-Injektionen, die ich mir gab. Sie halfen mir, meinen elenden körperlichen Zustand zu ertragen, jedoch der Schaden, den sie in meinem Organismus anrichteten, sollte sich über meine ganze Jugend erstrecken.“ Auch wohl noch darüber hinaus! — Dann kam der Krieg, und die tapfere Seele begehrte mitzutun; aber nur als Krankenpfleger konnte „unser Kleines“ der Armee folgen. Die großen Erfahrungen steigerten in dem Träumer die Visionen bis zu beängstigender Deutlichkeit; er mußte sie sich von der Seele schreiben. So entstanden die „Visionen eines deutschen Patrioten“ (1874). Und nun drängte sich, rascher noch als bei Wildenbruch, Werk auf Werk. Wie dieser (im „Neuen Gebot“ 1886) ergriff Voß die Tendenzen des Kulturkampfes („Unfehlbar“ 1874, „Savonarola“ 1878). Dann versank er in pessimistisches Brüten („Scherben, gesammelt vom müden Manne“ 1875—1878) und erlangte damit zuerst weitere Beachtung, denn diese Müdigkeit, diese vornehme Verzweiflung war so weit verbreitet! Das Trauerspiel „Luigia San Felice“ (1882) brachte ihm den Preis, den das Mannheimer Nationaltheater zum Jubiläum der ersten Aufführung von Schillers „Räubern“ ausgesetzt hatte: unter 156 Stücken schien den Richtern dies „an tragischer Kraft und tiefer Erfassung allgemein menschlicher Konflikte“ dem genialen Vorbild am nächsten zu kommen. Es war ein verhängnisvolles Symptom: auch Voß sollte nie über das Stadium des „Sturmes und Dranges“ hinauskommen. Auch ihm ist das wilde Wonnegefühl des zügellosen poetischen Wahnsinns das höchste Glück des Dichters. In wirkungsvollen Kontrasten, in pathetischen Reden, in effektvollen Situationen ergeht sich seine Phantasie; das Leben kennt er, wie Goethe von einem Dichter in bezug auf die Natur sagte, „eigentlich nur durch Tradition“. Aber in diesem rührend gläubigen Dichtergemüt gewinnt das Theatralische fast eine neue Wahrheit. So naiv, so ehrlich hat niemand an alle Theatercoups, an alle Monologe voll grenzenloser Selbsterkenntnis, an alle Charaktere von bewährtem Zuschnitt geglaubt wie Voß. Bewegt er sich nun

auf einem Boden, der eine gewisse theatralische Vorbereitung mit sich bringt, so mag er eine Art Wirklichkeit vortäuschen: so in jener „Luigia San Felice", wo süditalienisches Naturell und Erregung des politischen Bürgerkriegs zusammenwirken, um pathetische Reden, um dekorativ wirksame Symbole, vielleicht sogar um wunderbare Charakteränderungen möglich erscheinen zu lassen. Diese Vorbedingungen kommen auch seinen „Römischen Dorfgeschichten" (1884, 1897) zugut und stellen diese mit einer gewissen humoristischen Naivität erzählten Novellen über seine Romane („Die neuen Römer" 1885, „Die neue Circe" 1886, „Dahiel der Konvertit" 1888) mit der hysterischen Aufgeregtheit ihrer charakteristischen Abenteuer und abenteuerlichen Charaktere. Was „Michael Cibula" (1887) allein an Unmöglichkeiten in Psychologie und Kolorit aufweist, läßt sich durch Jahrzehnte unserer Romanproduktion hindurch anderwärts nicht in gleicher Häufung auftreiben.

Kein stärkerer Gegensatz zu Voß' und Wildenbruchs mit konventionellen Mitteln zu typischen Effekten hinstrebenden Romanen läßt sich finden als die Geschichten von Theodor Hermann Pantenius (geb. 1843) aus Mitau. Schon äußerlich bildet der Kurländer zu dem Pommern den schärfsten Gegensatz. Richard Voß ist von Karl Busse in jener Gesamtkritik älterer Dichter, die wir für Grosse anzogen, mit Recht in den Nachtrab der Münchener Dichterschule gestellt worden: die ästhetische Erscheinung gehört dazu, das wild flackernde Auge und die lebhaft bewegte Krawatte, der weiche Filzhut und die weiche Stimme. Pantenius ist dagegen, wie ihn ein liebevoll verstehender Kritiker, Fedor v. Zobeltitz, schildert, „ein großer breitschultriger Mann, ein ‚Eichenstamm', wie der Held in seinem ‚Allein und frei' heißt, helläugig, mit kräftiger Stirn und charaktervollen Zügen — und bei vollendeter Höflichkeit sehr geradezu, vor allem bis zum Verletzen wahrheitsliebend". Fest und bestimmt steht er in der Wirklichkeit. Seine geliebte kurländische Heimat ist ihm innigst vertraut, und der eigenartige Duft, der ihr eigen ist, liegt über seinen Erzählungen wie über seinen schlicht und anschaulich vorgetragenen Jugenderinnerungen (1898). Und wieder gehört Pantenius wie Walter Scott und Wilibald Alexis zu den echten Meistern des historischen Romans, weil er nicht irgend eine „interessante Situation" aus der Weltgeschichte herausschneidet, sondern aus der fließenden Entwickelung eines Stammes die Momente hebt, die die innersten Grundzüge der nationalen Indivi-

dualität erblicken lassen. In seinem besten, reifsten Werk, „Die von Kelles“ (1885), sehen wir den kurländischen Adel der Reformationszeit vor uns in wunderbar kräftig erfaßter Eigenart. Und die Zeit mit ihrer wilden Vergeudung prächtiger Anlagen, mit ihrem kaum zu entwirrenden Durcheinander der politischen, konfessionellen, sozialen, persönlichen Gegensätze — ich wüßte nicht, wo sie wirksamer gezeichnet wäre. „Zwecklose Kraft unbändiger Elemente“ überall — im Raufen wie im Saufen, im Pläneschmieden wie im Prahlen. Vor allem die prächtigen Trinkgelage haben ihresgleichen nur in einem Buch, das nicht unserer Literatur angehört: in Selma Lagerlöfs „Gösta Berlingssaga“ (1895), dieser modernen schwedischen Ilias. Was tut es, daß die ersten archivalischen Studien des Lokalpatrioten sich gelegentlich zu stark bemerkbar machen: nicht immer weiß er die Berichte über das Tatsächliche ganz in die Stimmung des Erfundenen aufzulösen; aber es braucht nur eine seiner Figuren wieder zu erscheinen, der prächtige alte Stiftsvogt mit seinem pessimistisch-hoffenden „Na Gott besser's!“ oder der streitbare Pfarrer — gleich sind wir wieder in der Illusion des Mitlebens. Und das ganze Buch hat auch, wie jedes Werk einer starken Individualität, seine eigene Atmosphäre. Ein kräftiger, schlichter Gottesglaube, eine entschiedene christliche Religiosität, ein konservativ germanischer Geist durchdringt nicht nur die Hauptgestalten, sondern auch die Geschichte selbst. Kein enges Eifern — aber der Schmerz der Liebe, ein verhaltener Zorn, eine stille Hoffnung.

Wo solche Versenkung in die Volksart sich mit dem selbsterlebten, brennenden Bedürfnis nach Veredelung und Aufklärung verband, da traten an die Stelle der historischen Dramen und Romane Zeitdramen und Zeitromane von ganz neuer Art: die realistisch-pädagogische Dichtung, die Keller verkündete, war gekommen!

Achtzehntes Kapitel

Volkserziehung

Wir rechneten die Erbauungs- und Erziehungsliteratur zu den „Dauergattungen“: eine feste Tradition bei den Verfassern — und eine große Anspruchslosigkeit bei dem Publikum lassen hier eine breite Masse von Durchschnittsware ohne stärkere Entwickelung sich fortsetzen. Nur selten erscheinen auf diesem Gebiet bedeutendere Talente; sie gehören dann meist dem Stande der Lehrer oder der Geistlichen an.

So hat der kernige Stadtpfarrer Heinrich Hansjakob von Freiburg i. Br. (geb. 1837 in Haslach i. B.) die fromme Schwarzwäldererzählung zu seinem Sondergebiet ausgebildet („Aus meiner Jugendzeit“ 1880, „Wilde Kirschen“ 1888, „Schneeballen“ 1892, „Bauernblut“ 1896). Er prägt gern die eigenen Erlebnisse aus („Aus meiner Studienzeit“ 1885), kräftig, schmucklos; in der energisch beigefügten Moral steckt etwas von Alban Stolz und der Freiburger Tradition. Doch auch ein wenig von Jeremias Gotthelf ist auf diese kräftige Persönlichkeit mit ihrem Haß gegen die moderne Kultur und ihrer Liebe zur Heimat übergegangen. „Sein Blick,“ sagt Albert Geiger, „hat eine wundersame Fundkraft für Gestalten des Volkslebens; mit ein paar Strichen, voll höchster Ökonomie der Schilderung, stellt er Typen aller Art hin.“ Größere Geschichten „romanartigen Stils“ aber muß auch dieser liebevolle Kritiker formlos und leicht weitschweifig schelten.

Die autobiographische Grundlage und die volkstümliche Färbung zeigt auch der treffliche Volksschullehrer Heinrich Schaumberger (1843—1874), ein Thüringer, der sich an Auerbachs Dorfgeschichten zum eindringlich mahnenden Schilderer bäurischen Elends erzog („Im Hirtenhaus“, „Fritz Reinhardt. Erlebnisse und Erfahrungen eines Schullehrers“ 1874), doch in Not und Krankheit tapfer sich auch den Humor wahrte („Bergheimer Musikantengeschichten“ 1875).

Auerbachs Einfluß wirkt auch in den beiden bedeutendsten Erscheinungen nach, die hier zu nennen sind: in Anzengruber und Rosegger.

Ludwig Anzengruber (1839—1889) schien von der Natur, wenn man so sagen darf, für den wichtigen Platz, den sie ihm be-

stimmte, mit besonderer Sorgfalt vorbereitet. Alle Elemente hatte die große Künstlerin zusammengefügt, deren es bedurfte, um endlich wieder einen Schriftsteller im großen Stil, einen Vollender so vielfältig sich zeigender Tendenzen, einen Dichter von nationaler Bedeutung hervorzubringen. Anzengruber war Großstädter, wie denn in diesen Jahren gerade die Hauptstädte Wien, München, Stuttgart besonders gesegnet sind mit hervorragenden Namen; „ich bin Großstädter mit Leib und Seele", schrieb er selbst einmal, „die ländliche Ruhe ist nichts für mich". Aber er lebte doch in der Großstadt, die unter allen modernen Metropolen die engste Fühlung mit dem umgebenden Land hat, und er wurde durch die Schicksale seiner Jugend zu den Landleuten in die intimsten Berührungen gebracht. Ein eigentlicher „Bauerndichter", wie sein vortrefflicher Freund Rosegger, ist er nicht; er mußte sich bei diesem gelegentlich nach Einzelheiten in bäuerischer Tracht und Sprechweise erkundigen; aber eben deshalb gelang ihm ein tieferes Erfassen großer Probleme. Er war, wie Anton Bettelheim in seiner ausgezeichneten Biographie hervorhebt, väterlicherseits ein Nachkomme oberösterreichischer Bauern, mütterlicherseits von Wiener Bürgern, deren Ahnen überdies aus „dem Reich", wahrscheinlich aus Schwaben, eingewandert waren. Sein Vater, ein kleiner Beamter, war wie Schillers Vater ein dichtender Dilettant, der sich immerhin in einem eigentümlich-historischen Drama („Berthold Schwarz") zu eigenartigen Konzeptionen erhob. Er war ein Verehrer und Nachahmer Schillers, und sein Sohn, der ihn neben wenigen größeren Dramatikern als seinen Lehrer ansah, hat (wie Gottfried Keller) stets an der Verehrung des volkstümlichsten Dramendichters der Neuzeit festgehalten. Die Mutter, die Anzengruber mehr als irgend einen anderen Menschen geliebt, und der er in der Großmutter im „Vierten Gebot" ein Denkmal gesetzt hat, war eine tüchtige arbeitsame Frau voll Mutterwitz. So erhielt Anzengruber von der Wiege an die Richtung auf ernste Volkserziehung — und auf Humor; auf das Drama — und auf realistische Beobachtung des Lebens.

Er wurde (29. Nov. 1839) in kleinen Verhältnissen geboren, und doch ward ihm eine hellere Jugend gegönnt, als Friedrich Hebbel oder Otto Ludwig sie erlebten; im Spiel konnte sich der zukünftige Dramaturg „ausleben", Märchen zu Schauspielen umarbeiten und mit der Köchin als Heroine aufführen. Dann kam freilich nach dem frühen Tode des Vaters die Not. Aber schon war

in dem Knaben die Gedankentätigkeit so weit herangereift, daß ihr Spiel ihn über die schlimmste Bedrängnis hinwegzauberte. Die Revolution machte auf den Achtjährigen schon Eindruck; er wunderte sich, daß die Großen so an der Welt herumbastelten: „Ist denn die nicht fix und fertig?“ Und wieder hinderte doch diese frühreife Nachdenklichkeit und ein eifriges Lesen selbst in so gefährlichen Autoren wie Lucian (in Wielands Übersetzung) nicht „ein Leben voll Sonnenschein, voll stillen Wachstums von innen und außen“. Als er dann aus der Schule in ein Geschäft mußte, war es wenigstens ein Buchladen mit einem bequemen „philosophischen Lebemann“ als Inhaber. Die schauspielerischen und dramaturgischen Neigungen der Kindheit führen ihn in das Theater der Leopoldstadt, wo Nestroy einen unverlöschlichen Eindruck auf ihn macht, wie denn das Wiener Lokalstück ganz unmittelbar zu den Voraussetzungen seiner Dramen zu rechnen ist. Er wird (1859) selbst Schauspieler und zieht, von seiner Mutter begleitet und in häuslicher Behaglichkeit erhalten, mit kleinen Wandertruppen umher. Dabei dichtet er selbst eifrig, am liebsten grüblerisch-didaktische Betrachtungen, in denen zum Teil noch Schillers Einfluß zu spüren ist; einen satirischen „Mephisto“ (1861—1862) mit stark politischer Färbung; Dramen, noch unter dem Pseudonym „L. Gruber“. Die Tätigkeit an dem politischen Witzblatt „Kikeriki“ gab er auf, als er (1869) nach längerer Engagementslosigkeit ein Amt erhielt: er ward Kanzlist bei der Wiener Polizei und hatte nun beim Ausstellen von Leumundszeugnissen reichlich Gelegenheit, interessante Gaunerphysiognomien zu studieren; sie war für den späteren „Kalendermann“ nicht verloren. Aber die Volksstücke, die er ohne Unterbrechung weiter geschrieben hatte, führten plötzlich den kleinen Subalternbeamten mit dem langen roten Bart, mit dem Kneifer auf der kühnen Adlernase und dem bis ans Kinn zugeknöpften Rock in das helle Licht der Berühmtheit. „Der Pfarrer von Kirchfeld“ ward (5. November 1870) auf dem Theater an der Wien aufgeführt; der berühmten Schauspielerin Geistinger fiel das Verdienst zu, den großen Dichter zuerst mit würdigem schauspielerischen Ernst wiederzugeben. Der Erfolg war völlig unerwartet. Wohl hatte die Tendenz ihren guten Anteil daran: lag in ganz Deutschland bereits die Kulturkampfstimmung in der Luft, so hatte in Österreich der Streit um das Konkordat, das den Staat von der Kirche abhängig machte, alle liberalen Geister zu erneutem Kampf

gegen geistlichen Zwang aufgerufen. Dennoch wird man gewiß nicht behaupten dürfen, daß nur der polemische Gehalt den Erfolg des Stückes bestimmt hätte. Wenn man es vielfach einem jüngeren, aber bereits bekannten Dichter zuschrieb, nämlich Rosegger, so lag hierin eine berechtigte Anerkennung der volkstümlichen Kunst, der sicheren Anschauung und Zeichnung, des sympathischen Mitlebens mit ihren Figuren, das die beiden Landsleute teilten; sie wurden von ihrer ersten Begegnung an Freunde. Man fühlte es bald auch in weiteren Kreisen, daß eine neue Kraft und Kunst heraufgezogen sei. Der Dichter aber wußte wohl, daß er bald ein größeres Volksstück als den „Pfarrer von Kirchfeld“ schreiben würde; schon im nächsten Jahre (1871) war der großartige „Meineidbauer“ fertig.

Freilich folgte dann eine Reihe von Mißerfolgen: komische Meisterwerke wie „Der Gewissenswurm“ (1874) und „Der Doppelselbstmord“ (1876) wurden nicht weniger als die mißlungene „Tochter des Wucherers“ (1873) abgelehnt: die Kritiker lobten, aber das Publikum blieb fern. Sein erster großer Roman, „Der Schandfleck“ (1876), entzückte Berthold Auerbach; ein feinsinniger Gelehrter und Literaturfreund im fernsten Norden, der Philosoph Wilhelm Bolin in Helsingfors, ward, durch Anzengrubers Werke erobert, sein hingebendster opferwilligster Freund; der Schillerpreis ward ihm (1878), freilich gemeinschaftlich nicht nur mit Wilbrandt, sondern auch mit Nissel, zuerkannt — aber erst mit dem „Sternsteinhof“ (1883—1884) trat mit seinen äußeren Verhältnissen „langsam aber stetig ein Umschwung zum Bessern“ ein. Das Wiener Stadttheater begann seine Stücke mit Ausdauer und Erfolg zu geben; der Dichter fand als Redakteur des Witzblattes „Figaro“ ein gesichertes Einkommen. Er hatte geheiratet, freilich ohne dauerndes Glück, und sich ein eigenes Haus erworben; wie Hamerling und Rosegger hatte auch er damit einen alten Lieblingswunsch erfüllt gesehen. Krankheit, Aufregung, mancherlei Verdruß zog über den tapfern Mann einher, der im Wirtshaus fast so zugeknöpft und schweigsam wie Gottfried Keller saß, und dem die Feder so leicht lief wie die Zunge schwer. Fast plötzlich kam das Ende, schwer und schmerzlich; eh' er noch seinen letzten Willen niederschreiben konnte, verschied er (10. Dezember 1889). Der Reichsrat setzte die Sitzung aus, damit sich die Mitglieder zahlreich an der Beerdigung beteiligen könnten; in Norddeutschland

war in den Kreisen der jungen Kritik und Literatur die Trauer so groß wie in seinem Heimatland. In Berlin war er besonders auch mit dem „Vierten Gebot“ (1878) ein Führer und Vorbild geworden. Als er starb, war der lange Verkannte als der erste Dramatiker des damaligen Deutschland erkannt.

Im Drama ruht Anzengrubers epochemachende Bedeutung. Seine beiden Romane sind Meisterstücke — aber eine neue Zeit bedeuten sie nicht für die deutsche Literatur. Anders seine Dramen, seine Volksstücke. Mit ihnen hielt endlich der Realismus Einzug auf der Bühne; mit ihnen eroberte die gesunde kräftige Anschauung der Wirklichkeit „die oft entweihte Szene“. Wo sich zu oft hochtrabendes Phrasengeklirr und platter Naturalismus in die Herrschaft geteilt hatten, da nahm endlich gleichberechtigt neben dem ernsten Drama hohen Stils das ernste Drama von realistischer Haltung, neben dem klassischen Lustspiel der Grillparzer und Kleist die Fortbildung der uralten volkstümlichen Komödie Platz.

Wir meinen nicht, daß es erst seit Anzengruber wieder ein „deutsches Drama“ gebe, wie übertreibende Lobpreisung wohl behauptet hat. Deutsch ist sicherlich auch das Drama Lessings, Goethes, Schillers, Kleists, Grillparzers, Hebbels — deutsch nicht nur in der Art der Charakterschilderung, sondern auch in der eigenartigen Umgestaltung fremder klassischer Formen. Die Anpassung antiker und romanischer Vorbilder an die Bedürfnisse eines hochgebildeten deutschen Publikums entsprach dem Wesen unserer Nation, wie sie ihrem Bildungsgang entsprach. Nur das war ein Irrtum, daß man glaubte, mit diesem Drama von strenger Formgebung, von vornehmer Haltung, von gewissermaßen philosophischen Voraussetzungen alles zu besitzen, was die Bühne dem Volk bieten könnte. Immer wieder erinnern wir an jene übertreibenden, im Kern aber doch nicht ganz unberechtigten Worte A. W. Schlegels über die zweierlei Literatur in Deutschland. Goethe und Schiller mußten immer breiten Kreisen unverständlich, mindestens doch nicht ihrem ganzen Wert nach faßbar bleiben. Diese Kreise wollten eine Bühne, in der Figuren aus ihrer Mitte, aber doch zu typischer Geltung gesteigert, ihr eigenes Leben ihnen zeigten in der übersichtlichen Form einer zweckmäßig geordneten Handlung. Diesem Verlangen hatte die Antike mit der Komödie, das französische Theater mit seinen Sittenstücken genügt. Wir aber hatten statt Aristophanes — Kotzebue, und selbst statt Augier und Dumas nur Gutzkow.

Ein gesunder Ansatz zu einem in jenem eigentlicheren Sinne „volkstümlichen" Drama lag in den besseren Lokalstücken. Der geistreiche Hettner druckte schon mitten in der Zeit, da die Entfremdung zwischen Volk und Bühnenschriftstellern am größten war (1852), in seinem Büchlein über das moderne Drama Gottfried Kellers Zuschrift ab, in der der große Bewunderer Schillers Vorboten einer neuen Komödie erblickte — in den Berliner Possen. Es seien hier bereits, meinte er, eine Menge traditioneller Bühnengewohnheiten in den Motiven und Situationen und Charakteren, es fehle nur die Hand, welche sie reinige und durch geniale Verwendung der großen Bühnen aufzwinge. Und dann fährt Keller fort: „Und was das Beste und Herrlichste ist — das Volk, die Zeit haben sich diese Gattung selbst geschaffen nach ihrem Bedürfnisse, sie ist kein Produkt literarhistorischer Experimente wie etwa die gelehrte Aufwärmung des Aristophanes." „Vorzüglich zwei wichtige Momente sind in der gegenwärtigen Beschaffenheit dieser Possen hervorragend. Das eine ist die größere Willkür in der Ökonomie. Das andere ist die Verbindung der Musik mit der Dichtung in den Couplets."

Diese Worte Gottfried Kellers klingen wie eine Prophezeiung auf das Volksstück Anzengrubers. Das Wesentliche heben sie klar heraus: das Urwüchsige in der Technik, die Verbindung mit der Musik, die volkstümliche Grundlage. Dieser scharfe Blick ist um so mehr zu bewundern, als Keller und Hettner in der Berliner Lokalposse doch nur einen ziemlich entarteten Abkömmling des echten Volksstückes kennen lernten.

Aber freilich besaßen all die leichteren oder ernsteren Volksstücke der süd- und mitteldeutschen Bühnen und Hamburgs ein so spezifisch lokales Gepräge, daß sich ihnen eine weitere Wirksamkeit von selbst verbot. Das Wiener Lokalstück aber hatte durch die unvergleichliche Rassenmischung der buntesten aller Großstädte von vornherein eine größere Allgemeinheit: die Typen des altwiener Patriziers, des „Früchtls" und Parvenus aus der Stadt waren von alters her mit bäurischen und zum Teil außerdeutschen Typen gemischt. Ferner aber hatte dem Wiener Lokalstück die Tradition etwas Opernhaftes, Romantisches mitgeben Wo sonst die alte volkstümliche, schon in der antiken Komödie unvermeidliche Verbindung mit der Mustk zu der Einlage musikalisch dürftiger Couplets herabgesunken war, da besaßen Raimund und sogar

Nestroy noch eine lebendige Empfindung von der idealisierenden Kraft musikalischer Beigaben. Auch das durfte Anzengruber erben. Die große Katastrophe im „Meineidbauer" hat nicht bloß Gewitter, Sturm, Donner und Blitz, dunkle vorbeiziehende Gestalten im Hintergrund, sondern auch direkte Musikbegleitung: ein Furioso, als der Vater auf den Sohn schießt, ein Tremolo, als dieser von der Brücke stürzt, zum Schluß eine kurze Melodie in „düsterer Gebetform". Auch hier, wie bei Richard Wagner, eine Tendenz auf das „Gesamtkunstwerk": der „Freischütz" mit der Wolfsschlucht hat so gut wie Geßlers Tod mit dem Gesang der Barmherzigen Brüder unter den Vorfahren des neuen Volksstückes gestanden.

Denn was hülfe all dies Anknüpfen an gute und weniger gute Tradition, wenn Anzengrubers Drama nicht trotz alledem etwas Neues wäre? Er hat sich mit der ganzen tapfer zugreifenden Energie des rechten Volksdichters alle Vorarbeiten zu nutze gemacht. Er kennt keine falsche Vornehmheit. Er braucht, wie Bettelheim hervorhebt, grobe Mittel für den Massengeschmack so sicher wie die feinsten psychologischen Abgründe der Menschennatur aufdeckende und erhellende Züge. Dazu hatte er auch keine theoretischen Betrachtungen nötig: diese Effekte gefielen ihm selbst; eine gewisse Brutalität der Wirkung verschmäht er so wenig wie zuweilen Schiller. Er vergriff sich viel eher, wenn er fein sein wollte. „Die meisten seiner Weltkinder und ‚Aristokraten'", sagt derselbe durchaus wohlwollende Beobachter, „sprechen wie Vorstädter, die sich Gewalt antun, um gespreizt und unsicher ‚hochdeutsch' zu reden: mitunter geradezu in dem überschraubten, modernen Ton des Lokalromans." Aber wo er die Sprache des Volkes redet, da vergreift er sich nie — da ist er ein Neuerer, der die alte Technik vollkommen beherrscht und ihr neuen Geist einflößt.

Als Dichter kann sich Anzengruber mit dem größten seiner Vorgänger, mit Raimund, nicht messen. Die wunderbare Gabe märchenhafter Erfindung, der Reiz des lyrischen Ausdrucks, der poetische Ausklang ist ihm versagt. Aber wenn er die Feen und die Zauberer und die Genien nicht kennt, so kennt er dafür um so genauer die Menschen. Die psychologische Vertiefung hat erst Anzengruber in das Volksstück gebracht. Ansätze wieder zeigte das alte Lokalstück in mancher feinen Einzelstudie des genialen Bruder Liederlich („Der Datterich") oder anderer, in uralter Tradition

von der Farce des „Maître Pathelin“ her vorbereiteter Typen. Jede Figur mit voller Lebenswahrheit auszustatten, alle bequemen Hilfsmittel konventioneller Zeichnung herauszuwerfen, alle „öden Stellen“ mit Wahrheit zu überdecken — das hat von allen Meistern des Volksstücks nur Ludwig Anzengruber verstanden.

Dazu das andere, das doch erst in zweiter Linie steht: die energische Hinwendung zu Zeitproblemen. Sie kann zu weit gehen: der „Pfarrer von Kirchfeld“ hat mehr vom „Uriel Acosta“, als wir heut noch vertragen; und selbst das meisterliche „Vierte Gebot“ trägt die zeitgemäße Diskussion über das Recht der Eltern zu unverarbeitet auf die Bühne. Aber wo sie als lebendiger Pulsschlag das ganze Stück durchdringt, wie in der in jedem Sinne aristophanischen Komödie von den „Kreuzelschreibern“, da sind wahrlich alle gelehrten „Aufwärmungen des Aristophanes“ bei Platen und Prutz unendlich übertroffen.

Im Lustspiel wurzelt durchaus Anzengrubers dramatische Begabung, oder vielmehr in der Komödie von uralt-volkstümlichem Gepräge. Auf der vollen, mitfühlenden Freude an der Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere beruht alle echte Komödie, beruhen Anzengrubers Meisterwerke: „Die Kreuzelschreiber“ (1872), „Der Gewissenswurm“ (1874), „Der Doppelselbstmord“ (1876), „Das Jungferngift“ (1878). In der glänzenden politisch-unpolitischen Komödie von den Kreuzelschreibern siegt die Menschenliebe und der gesunde Menschenverstand des Ärmsten und Verachtetsten im Dorfe, des Steinklopferhans, über den schwachherzigen Trotz der Männer und die herrschsüchtige Bigotterie der Frauen. In diesem stärksten unter Anzengrubers Volksstücken lebt etwas von der souveränen Ironie Fontanes. Plötzlich, scheinbar wider den Willen des Dichters, bricht doch auch hier die Tendenz durch, wenn der Gelbhofbauer, von seinem hübschen Frauchen durch die geistliche Agitation getrennt, wütend ausruft: „Ich möchte doch wissen, wie s' dazu kämen, daß sie sich zwischen Mann und Weib einmischen!“ Auch fehlt die Tragik des politisch-religiösen Kampfes nicht: sie ist durch die erschütternde Episode des alten Brenninger fast zu stark vertreten. Aber ein gutmütiges Vertrauen auf die Kraft der natürlichen und deshalb auch berechtigten Bedürfnisse und Ansprüche des Menschen läßt den überlegenen Humor Herr werden über diese tragischen Ansätze. — Auch im „Gewissenswurm“ ist Anzengruber Anwalt des natürlichen Mutterwitzes gegen die

Ansprüche eines unversöhnlichen Puritanismus. Ein reicher Bauer hat eine Jugendsünde auf dem Gewissen; erbschleicherisch benutzt sie sein Schwager, der Dusterer, um den gealterten Mann fortwährend zu ängstigen und unter sein Joch zu zwingen. Als der weichherzige Grillhofer sich aber endlich aufmacht, um sein armes Opfer aufzusuchen, trifft er statt des erwarteten blassen Weibes einen rechten Drachen von herrschsüchtiger Bäuerin, die ihn auf einmal aus der Angst in gesunde Aussöhnung mit dem Leben jagt. Es ist eine prachtvolle Szene; und würdig steht ihr die zur Seite, in der der bäurische Tartüff, den die Bauern durchprügeln wollen, ihnen „a Dispens vom Konsistori" vorzeigt: „Manna, ich därf' net g'haut wer'n'"

Aber der eigentliche Triumph gesund-natürlicher und eben deshalb auch volkstümlicher Auffassung ist der wundervolle „Doppelselbstmord". Zwei Bauern leben in unbegründeter Feindschaft. Auf ihr Verhalten paßt so recht das ständige Urteil des einen, des Armen, über alle Dinge: „is a Dummheit"; aber diese Dummheit droht das Lebensglück ihrer Kinder zu vernichten. Die lieben sich treu und passen zueinander und verloben sich, wie die Braut mit der ganzen bedenklichen Sittsamkeit eines frommen Jüngferleins feierlich versichert: „alles anderne für spoter'm heilig'n Eh'stand überlassen." [Da nun aber weder der großartige reiche Sentner noch der verärgerte arme Hauderer ihr Bündnis wollen, so nehmen sie sich resolut ihr Recht und „gehn, sich selbst auf ewig zu verbinden". Die Väter in ihrem schlechten Gewissen suchen angstvoll die vermeintlichen Selbstmörder — und wieder wird die pathetische Erwartung köstlich enttäuscht, indem sie das junge Paar auf der Alm treffen, wo beide jauchzend ihre heimliche Hochzeit gefeiert haben.

Nicht ganz auf der Höhe dieser drei Prachtstücke steht das „Jungferngift", die bäuerliche Erneuerung eines alten, schon in dem italienischen Theater der Renaissancezeit behandelten Schwankmotivs: ein dummer Freier, dem sein Reichtum gute Aussichten schafft, wird abgeschreckt, indem man ihm einredet, seine Braut sei mit einem Fluch belastet, der den ersten, dem sie bräutlich naht, tötet. Aber der Übermut, den das bedenkliche Motiv fordert — es liegt wieder in der echten alten Komödientradition, daß Anzengrubers Lustspiele sich gern dicht an den Grenzen bedenklich erotischer Komik halten — ist hier allzu gewaltsam. Dagegen ist freilich das dramaturgische Faktotum, der arme und schlaue Kerl, der alles ins

Geleis bringen muß, was die hochmütigen Reichen anrichten, echtester Anzengruber, und mit seinem trockenen Witz öffnet er ein unerschöpfliches Füllhorn prächtigsten Humors.

All diese Lustspiele vereinigen mit rein schwankhaften Elementen ernste Situationen und tiefsinnige Probleme. Das wuchs bei Anzengruber nicht aus theoretischem Behagen an der zweifelhaften Form der „Tragikomödie“ hervor, die als eigene Gattung immer bei Doktrinären mehr als bei schaffenden Dichtern beliebt war. Diese Stücke sind denn auch durchaus nicht so zu titulieren, es sind einfach Komödien, in denen der ernste Untergrund jeder gefesteten Heiterkeit zuweilen sichtbar wird, wie in Lessings „Minna von Barnhelm“ oder gar in Shakespeares hohen Lustspielen. Aber jene von uns schon angezogene tragische Episode der „Kreuzelschreiber“ zeigt doch, wie aus der hellen Lebensfreudigkeit des Schilderers der Ernst und die Trauer herauswachsen konnten. Gerade als ein Mittel, das spezifische Gewicht des Schwankes zu erhöhen, ist die ernste Episode unentbehrlich; nur muß sie organisch aus der Widerspiegelung des Lebens und der Natur des Dichters hervorgehen, nicht von außen hineingelegt sein, wie etwa die unerträglichen sentimentalen Szenen in Blumenthals und seinesgleichen Possen.

„Der Pfarrer von Kirchfeld“ kann es nicht verleugnen, daß er von einem Meister der Komödie geschrieben ist. Zwar die lustigen Schelmlieder der Anna würden der Tragödie keinen Schaden tun, noch weniger die prächtige komische Alte Brigitte. Aber das ist das Schlimme, daß die Katastrophe auf eine Intrige gebaut ist, die nur einen Schwank tragen könnte. Altweiberklatsch wird das Schicksal des Pfarrers, nicht eine innere Notwendigkeit. Auch der Pfarrer selbst ist der Heros nicht, als den ihn doch der Dichter nimmt; er hat kein Recht, am Schluß sich mit Luther auf dem Wege nach Worms zu vergleichen: er ist nur, wie er früher sagte, „ein schwacher, aber ehrlicher Mann, der sich selbst aus dem Wege geht“. Den zerrissenen Helden der neueren Lieblingstragödien, einem Johannes Vockerat etwa (in Hauptmanns „Einsamen Menschen“) steht er näher als dem Helden, dem er gleichen soll.

Aber nun in dem „Meineidbauer“ (1871) — welch ungeheuerer Fortschritt! Hier entwickelt sich die ganze furchtbare Katastrophe folgerecht aus der Sünde des meineidigen Betrügers, wie diese aus seinem Charakter; und der milde Abschluß, der an

der Leiche des Verbrechers den unschuldigen Sohn die Tat sühnen läßt, hat deshalb nichts Gewaltsames, weil dieser Sohn von Anfang an in unversöhnlichem Kampf mit dem Vater stand. Dennoch hat die Technik auch hier noch Spuren ihres Ursprungs aufzuweisen. Anzengruber nimmt es mit dem Zusammenbringen der Figuren etwas leicht und spottet wohl gutmütig selbst darüber, wenn er die Mutter Lies' ausrufen läßt: „Hätt's nie denkt, was heut alles unter mein' Dach z'sammkäm'!“ Gehen wir aber tiefer, so finden wir nicht bloß in dieser „loseren Ökonomie“ die Art des alten schwankhaften Lokalstücks, sondern recht von Grund aus ist diese Tragödie dem volkstümlichen Schwank verwandt. Hans Sachs hätte sie benannt: „Wie der Teufel einen meineidigen Bauer prellt.“ Denn darin liegt die tragische Ironie, daß der fromme Mann, dem äußerlich alles zum Segen gerät, nun „ein Mann, den Gott lieb hat“ zu sein glaubt, und daß dieser Selbstbetrug ihn immer tiefer in die Sünde stößt. Auf seinen Sohn schießt er, damit der sein Geheimnis nicht verrate; und da der Mitwisser von der Brücke stürzt, da dankt der Meineidbauer Gott für die Rettung: „Dös is a Schickung, dös muß a Schickung sein. (Kniet an der Martersäule nieder.) Ich hab's ja eh'nder g'wußt, du würd'st mich nich verlassen in derer Not!“ Es ist aber nicht Gott, sondern der Teufel ist es, der ihn auf Erden beschenkt, um seine Seele desto sicherer zu gewinnen, und der ihm dann zuletzt — durch den Mund der alten Muhme — verkündet: „Ich hab' dir's wohl sein lassen, damit'st dich nur noch mehr verblendst, 's Schlechteste is dir verwilligt word'n, weil ich woll'n hab', daß d' dich auch im Gebet versündigst . .“ Wir besitzen nicht viel Charaktere in unserer dramatischen Literatur, die an psychologischer Tiefe, an Rundheit, an sicherer Gegenwart diesem Meineidbauer gleichkämen. Alle technischen Schwächen, wie seine überlange Beichte, die Farblosigkeit des braven Sohnes, die endlosen Erzählungen in der Exposition, die gelegentlich zu absichtlich melodramatischen Effekte verschwinden wie leichte Federchen vor der Gewalt dieser Figur.

Ist der „Meineidbauer“, der seine Gewissensbedenken mit sophistischem Selbstbetrug übertüncht, gewissermaßen das tragische Gegenstück zu dem von übertreibenden Gewissensbissen geplagten Helden des „Gewissenswurms“, so ist das „Vierte Gebot“ (1878) das tiefernste Gegenüber zu dem übermütigen „Doppelselbstmord“. Wiederholt hat der geborene Wiener sich mit der liebevoll gegen-

ständlichen Schilderung heimatlicher Sittenzustände beschäftigt („Alte Wiener" 1878; „Aus'm gewohnten Gleis" 1879; „Heimg'funden", ein gemütvolles Weihnachtsstück, 1887). Er liebte seine Wiener, wie Saar und Ada Christen und sogar der mürrische Grillparzer sie liebten; aber er, der sich aus Zweifeln und Bedrängnis zum Optimismus durchgerungen hatte, kannte auch die Gefahr des Wienerischen Optimismus, der von Zweifeln und Bedrängnis gar nichts erst wissen will. In einer Zeit, in der es vor allem galt, stark zu sein, sah er seine Landsleute sich nur zu gern in behäbiger Schwäche gefallen. Die Alten machte er dafür verantwortlich, daß die Jungen ins Unglück gerieten. Sie haben nicht mehr die Kraft, dem verderblich nachgiebigen Eigensinn der verblendeten Eltern ein inneres Gegengewicht zu bieten, wie die fröhlichen Kinder Sentners und Hauderers der trotzigen Verbohrtheit ihrer Väter. Erlösung von den verweichlichenden Eltern wäre ihre Pflicht; aber ihnen ist es zu behaglich im weichen Nest. So wird das „Vierte Gebot" ihnen zum Unheil. Tapfer wie gegen die Karikatur echter Frömmigkeit tritt der Dichter gegen das Zerrbild der Eltern- und Kindesliebe auf. Man durfte dies fast überstreng moralisierende Stück wahrlich nicht, wie oberflächliche Beurteilung dennoch tat, als eine Aufforderung zur Empörung der Kinder gegen die Eltern auffassen. Ein in liederlichem Wohlleben dahinvegetierendes Bürgerpaar, der Vater Säufer, die Mutter Kupplerin, stößt Sohn und Tochter ins Verderben und weiß alle Mahnung der braven, starken, gut altbürgerlichen Großmutter zu vereiteln. Es ist die Tragödie des schlimmen Elternhauses; aber den Kindern bleibt die Verantwortung nicht dafür geschenkt, daß sie sich von dem Fluch nicht zu lösen wußten. Die Gelegenheit bot sich dar, dem Sohne vor allem, dem der Militärdienst eine wohltätig abhärtende Schule werden konnte. Aber immer rücken wieder die verblendeten Schalanterleute an und holen ihren Martin in die Bahn der Selbstverwahrlosung zurück. Da mag er wohl, als er seine Schuld mit dem Tode zahlen muß, verbittert sagen: „Wenn du in der Schul' den Kindern lernst: Ehret Vater und Mutter, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' danach sein sollen!" Den Eltern predigt hier der Dichter, nicht den Kindern; oder doch vor allem den Eltern. Die Verantwortlichkeit, die sie an der Seele der Kinder tragen, schärft er leichtsinnigen und gewissenlosen Eltern ein; und dies wäre ein unmoralisches Stück?

Viel mehr als vom moralischen Gesichtspunkt ist vom ästhetischen einzuwenden. Die große Figurenzahl kommt dem Stück nicht zu statten; die städtische Atmosphäre wirkt auf die Reden ungünstig ein; vor allem: der Musterknabe, der Feldwebel Frey, ist unleidlich wie alle Musterknaben pädagogischer Dramen und Romane. Und dann: so sicher auch bis vor die Katastrophe die Handlung geleitet ist, so ist diese selbst doch schließlich überstürzt.

Auch das letzte Drama Anzengrubers, „Der Fleck auf der Ehr'“ (1889), steht nicht auf der Höhe seiner besten Schöpfungen. Es ist (wie „Stahl und Stein“ 1887, die Dramatisierung der erschütternden Erzählung „Der Einsam“) eine dramatisierte Geschichte, und schon dies Umbauen, dies zweimalige Ausnutzen einer Erfindung bewies wohl sinkende Kraft. Eine ganz auf tragischen Ausgang angelegte Fabel (die auch in der Novelle tragisch schloß) wird durch rechtzeitigen Todesfall und sentimentale Verkündigung versöhnend umgebogen. Wie dem Optimisten der Kampfjahre der tragische Schluß des „Pfarrers von Kirchfeld“, so mißlang jetzt dem durch traurige Erlebnisse verbitterten, müden Mann die Auflösung des Konflikts. Das Spiel der wechselnden Seelenregungen aber in den Hauptfiguren und ihrer nächsten Umgebung verrät noch den alten Meister.

Durch die Vernachlässigung der Nebengestalten stellt sich dies Schauspiel nahe zu einer Gruppe kraftvoller dramatischer Charakterstudien: „Der ledige Hof“ (1877), „Die Trutzige“ (1878). Sie sind fast ganz auf die Zeichnung einer Figur angelegt und setzen in der Vertiefung eines widerspruchsvoll erscheinenden und im Grunde doch fest geschlossenen Frauencharakters die alte spezifisch germanische Tradition fort, die die Gegenbilder Cordelia (im „Lear“) und Käthchen (in der „Bezähmten Widerspenstigen“) geschaffen hat.

Charakterstudien bilden die Grundlage auch seiner Erzählungen. Dem scharfsinnigen Beobachter entging nicht leicht ein eigenartiger Typus, vor allem innerhalb der ihm so vertrauten bäurischen Welt. Wie stehen sie in seinen Dramen da, diese Großbauern, diese Pfarrer, diese Dorfphilosophen, Mägde, Knechte — auf der Basis gewisser fester Grundzüge so individuell wie Fontanes zahlreiche Offiziere und Pastoren. Aber besondere Prachtstücke verlangen noch außerhalb der allgemeineren Verwendung eine Beschreibung für sich. Die erhalten sie in den „Dorfgängen“ (1879) und den Kalender-

geschichten. Ein leiser Einfluß Auerbachs ist zumal in letzteren nicht abzustreiten; hauptsächlich aber wirkt auch hier die uralte volkstümliche Tradition nach. So prächtige Schwänke wie der vom „Gottüberlegenen Jakob“ oder „Wenn einer es zu schlau macht“ setzen die mittelalterliche Anekdote mit ihrer auch das Heiligste nicht verschonenden übermütigen Heiterkeit und ihrer naiv-sicheren Technik fort. Schwere, ergreifende Geschichten freilich, wie das pessimistische „Gott verloren“, wie die Kriminalnovelle „Wissen macht — Herzweh“ oder der „Einsam“ mit seiner gegen klerikal-polizeiliche Bevormundung gerichteten Tendenz sind modern; erwachsen sind sie dennoch aus der alten Wurzel der volkstümlichen Abenteuererzählung. Die schönste Blüte treibt diese Kunst der Beobachtung und Darstellung in ein paar typischen Porträts von milder Ironie. Am höchsten steht wohl der unvergleichliche „Sinnierer“, der fast wie eine Parodie auf die philosophierenden Bauern bei Auerbach und — bei Anzengruber wirkt: der dumme Kerl, der durch alberne Fragen sein Lebensglück verscherzt und doch, von aller Welt gehänselt, in dem stillen Gefühl seiner nachdenklichen Überlegenheit eine unzerstörbare Quelle der Befriedigung besitzt. Psychologisch noch meisterhafter ist der „Mann, den Gott liebt“, der unsaubere höckrige Alte mit Gebetbuch und Rosenkranz als steten Begleitern, herzlos, unsittlich, niedig denkend, aber von stetem Glück gesegnet — ein bitteres Gegenstück zu den Idealbildern frommer Bauern in klerikalen Schriften. — Die Märchen vermag ich nicht so hoch einzuschätzen, kurze schwankartige wie „Moorhofers Traum“ ausgenommen; sie haben etwas Künstliches, Gesuchtes, womit man gerade den als ihren Erzähler auftretenden Steinklopferhans ungern in Verbindung gebracht sieht.

Aus solchen Einzelgeschichten von sonderbaren Erlebnissen und merkwürdigen Menschen ist überall in der Weltliteratur der Roman hervorgewachsen, und auch bei Anzengruber wiederholt sich, wie bei Gottfried Keller, die typische Entwickelung. Wir verdanken ihr zwei Meisterwerke. „Der Schandfleck“, zuerst (1876) mit unglücklichen Übergang ins großstädtische Gebiet, dann (1884), durch das Verdienst des ratenden und helfenden Bolin, als reiner Dorfroman geschrieben, ist eine Geschichte mit glänzender Exposition und mächtig fortschreitender Handlung, die dennoch, etwa wie das „Vierte Gebot“, unter der zu stark betonten pädagogisch-epigrammatischen Tendenz leidet. Der „Schandfleck“, das uneheliche Kind

des armen Vaters, wird zum Segen für den, der nur vor dem Gesetz ihr Vater ist, denn er hat die Tochter durch Liebe und Güte wirklich zu seinem Kinde gemacht, wie Nathan die Recha; ihr Bruder aber, der legitimierte Sohn des reichen Müllers, der sich des Kindes erst auf dem Totenbett erinnerte, geht in Verzweiflung und Elend unter. Bis dicht an die Grenze des Incests wird die Fabel geführt, und grausig ist auch die Schilderung des furchtbaren Gewaltmenschen, des Leutenberger Urban; mit diesem Berserker hat der verlorene Florian einen entsetzlichen Kampf auszufechten, in dem er fällt, aber nicht ohne vorher den Landschaden getötet zu haben. Es ist eine Schilderung, die an die stärksten Leistungen von Gotthelf erinnert. Prächtig ist die hier wie im „Sternsteinhof" ganz in Handlung aufgelöste Beschreibung eines großen Musterbauernhofs von fast homerischen Dimensionen; auch die Freude, die Anzengruber hier wie öfter (so im „Jungferngift") an der Schilderung eines reichen, ländlichen Besitztums hat, ist echt volkstümlich und bei ihm noch naiver als bei Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller, Berthold Auerbach.

Der „Sternsteinhof" (1883—1884) ist eigentlich nur eine zum Roman ausgewachsene Charakterstudie; aber was ist der „Don Quijote" anders? Kühn spielt der Dichter auch hier mit den landläufigen Anschauungen von gut und schlecht, in der realistischen Umwertung der Werte ein praktischer Vorläufer Nietzsches. Ein armes, aber bildschönes Mädchen hat den reichsten und bestgehaltenen Bauernhof der ganzen Gegend erblickt; seitdem kennt sie nur ein Ziel: dort Herrin zu werden. Rücksichtslos verfolgt sie ihren Weg; die Moral, das Herz spielen ihr niemals einen Streich. Und so wird sie die Bäuerin auf dem gesegneten Sternsteinhof. Nun aber ist in ihr keine Spur mehr von der koketten Bettlerin; ganz ist sie hineingewachsen in ihr selbstbereitetes Los, und der alte Bauer selbst, ihr Schwiegervater, der erst den Eindringling haßte, muß ihr Verbündeter werden, um den Glanz des Hofes zu behaupten. Der Charakter der Heldin würde allein genügen, um Anzengruber in die Reihe unserer größten Psychologen zu stellen: so wahr ist er, so überzeugend, von jeder Konvention frei, und in all der rücksichtslosen Eigensucht steht diese Helena des Dorfes in wahrhaft homerischer Größe vor uns, eine Gestalt, die den Leser zu sich hinüberzwingt, wie den alten Bauer in der Geschichte. Der Stil, der im „Schandfleck" noch Ungleichheiten aufwies und öde

Stellen mit müsam nachflickendem Bericht, ist jetzt ganz durchtränkt von epischer Sicherheit und Schlichtheit. Dies haben wir — aber wir lesen die „Martinsklause“ von Ludwig Ganghofer und lassen sie die dreizehnte Auflage erreichen, wie wir seinen „Herrgottschnitzer von Ammergau“ (1880), diese Parodie der Volksstücke Anzengrubers, mit seinen groben Effekten, seiner hohlen Psychologie, seinen konventionellen Typen bejubeln und uns von jedem „bäurischen Wandertheater“ vorspielen lassen!

Ein echter Volksdichter — daß er das war, macht Anzengrubers Größe aus. Kein zweiter Dichter unseres Jahrhunderts hat wie er die breite, alte, echte Tradition volkstümlicher Erzählungs- und Bühnenkunst zu erneuen gewußt. Seine großartige Einfachheit bei verblüffendem Reichtum der Erfindung — in dem einzig Gottfried Keller ihn übertrifft — seine tiefe Psychologie bei ungezwungener, oft selbst allzu lockerer Technik, seine erzieherische Tendenz, die ihn nie zu Tendenzlügen verleitet, und sein rücksichtsloser Realismus, der ein warmes Mitfühlen mit den Gestalten nirgends ausschließt — all dies verdankt er der liebevollen Hingabe an die volkstümliche Art. Verdankt er ihr — und doch zugleich auch nur sich selbst, seiner unvergleichlichen Begabung, das Älteste zu erneuen, zum ganz Modernen zu machen. Realist war er gewiß, und war es bewußt; aber nicht aus der Theorie heraus, sondern aus dem praktisch-empirischen Sinne des Mannes aus dem Volke. Nichts schrieb er, was er nicht erfahren hatte, im Leben, am Leben. Und so ward der Polizeikanzlist, dem so viele unaufgeführte Stücke im Schubfach moderten, der Reformator der deutschen Bühne und einer der stärksten Erneuerer des Romans der Lebensbeobachtung.

Glücklicher in dem Wege zum Erfolge war der Mann, dessen Name mit dem seinen in unzertrennlicher Verbindung steht, fast wie Schillers neben Goethes Namen: Peter Rosegger (geb. bei Krieglach in Steiermark 1843). Ein Glückskind ist er überhaupt, wenn er's auch nicht immer wahr haben will. Der Bauernjunge aus der Steiermark, eines kindlich frommen Mannes und einer von einfacher Poesie erfüllten Mutter Sohn, kam fast nur zufällig zu dem ersten Unterricht, den ein von seinem Pfarrer als zu freisinnig verjagter Schullehrer ihm erteilte. Er las dann eifrig, was ihm in die Hände kam, während er als Schneidergesell in Bauernhäusern arbeitete. Unreife Produkte seiner Muse schickte er dem liberalen Redakteur Adalbert Svoboda in Graz zu; dieser

geist- und kenntnisreiche Mann entdeckte (1865) sofort in der „schlichten, ergreifenden Art des Erzählens, dem leidenschaftlichen Ton der Gedichte eine kräftige, dichterische Begabung". Ihm verdanken wir, daß dem jungen Talent überflüssige Irr- und Umwege erspart blieben. In der Handelsakademie in Graz durfte er sich in freundlich zugestandener Ausnahmestellung ausbilden; und sobald er sie verließ, trat er mit seinem ersten Buch, einer Sammlung von Dialektgedichten („Zither und Hackbrett" 1869) den Besitz jener Popularität an, die ihm seitdem treu blieb. Es gibt in Deutschland vielleicht keinen Autor, der eine so mit dem ganzen Herzen an ihm hängende Gemeinde besäße wie Rosegger. Sein fünfzigster Geburtstag ward für seine engere Heimat, die schöne Steiermark, fast ein Nationalfesttag; man schenkte ihm ein Haus in Graz, „ein schlichtes Dichterheim mit rebenumsponnenem Giebel, dort wo der reichgeschmückte Saum der Stadt die Wiesen und Wälder der grünen Mark berührt"; „wochenlang brachte jeder Tag neue Kundgebungen".

Zweierlei trifft zusammen, um Rosegger seine eigenartige Bedeutung zu geben: er ist ein merkwürdiger Didaktiker, er ist ein unvergleichlicher Erzähler.

Nicht in den Dialektdichtungen ist seine Bedeutung zu suchen. Auch die besten („Stoansteirisch" 1885) bleiben hinter der liebenswürdigen Grazie Stielers, der Kraft des alten Kobell, der Originalität Stelzhamers zurück; der Inhalt drückt überall die Gebinde entzwei wie ein aufquellender Packen die leichten Weidenstäbe eines Korbes. Wo er sich an die volkstümliche Art eng anschloß, konnte ihm wohl einmal ein hübscher Fund glücken, wie jenes berühmte „Darf i's Dirndl lieben?" Henschels Zeichnung und vor allem Koschats Komposition haben das nette Gedichtchen, das selbst Anzengruber in seinen „Pfarrer von Kirchfeld" einlegte, beinahe so populär gemacht, wie Neßlers Weise Scheffels „Behüt' dich Gott, es wär' so schön gewesen — behüt' dich Gott, es hat nicht sollen sein." Aber schließlich ist es doch auch hier der anmutend vorgebrachte, gesunde Gedanke, an dem wir uns freuen; an den Gstanzln ist nicht viel. Und seine hochdeutschen Gedichte — Anzengruber schrieb ihm einmal: „Ich weiß, Sie sind selig, wenn man Ihnen ein hochdeutsches Gedicht lobt". Rosegger wäre darüber wahrscheinlich nicht so glücklich, wenn man es öfters tun könnte!

Aber der Didaktiker! Hier können wir wieder einmal sehen,

wie unmöglich es ist, die didaktische Poesie unbedingt zu verbieten: wo die Lehrhaftigkeit, wo das Bedürfnis, selbsteroberte Anschauungen zu vertreiben, zur Leidenschaft wird, da wirkt sie poetisch wie die eine Seele ganz erfüllende poetische Tendenz. Rosegger nun ist eine im höchsten Grade nervöse Natur. Nervös ist vor allem auch die Art seiner Produktion. Er arbeitet ein Buch im Kopfe aus:

> Dann schneide ich mir Kanzleipapier in Quartblätter, deren etwa fünfhundert Stücke. Das Blatt wird nur auf einer Seite beschrieben und links ein Rand freigelassen. Ich beginne die Schrift Anfang des Jahres 1894, und in drei Monaten ist das Werk fertig. Ach, fertig! Jetzt beginnt erst das schwere Arbeiten, die erste Niederschrift war ja nur ein freudiges, ein fast leidenschaftliches Selbstgenießen dessen, was innerlich lebendig geworden. Allerdings war ich während der Zeit für alles andere nicht vorhanden. Wenig Eßlust, wenig Schlaf, nicht das mindeste Interesse für äußere Eindrücke aus Gesellschaft, Natur oder Kunst, ganz unfähig für Geselligkeit, nur allein sein mit dem Gegenstande. Eine glückselige Zeit, aber man wird sehr mager dabei.

So schreibt nur ein Mann, der alles miterlebt, was er dichtet; dem das Schreiben nur eine intensivere Form des Erlebens ist. Und dies leidenschaftliche Miterleben macht ihn zu dem merkwürdigen Didaktiker, der er ist.

Pfarrer wollte der Knabe werden; und geistlichen Freunden gegenüber hat er sich auch später noch auf das priesterliche Amt berufen, das im Dichterberufe liege. Aber der Prediger soll über seiner Gemeinde stehen. Besser trifft es, wenn Auerbach einmal zu ihm sagte: Förster sind wir Dichter alle, Förster und Heger im großen Menschenwalde". Solch ein Förster und Heger ist vor allen Rosegger. Er ist ein Waldschulmeister. Von der Natur, der wachsenden, dauernden, verdorrenden zu lernen und weiter zu erzählen, was er da gelernt — das ist seine Art der Didaktik. Es ist nicht sowohl eigentlich ein Lehren, als ein Vorlernen; die Lehrhaftigkeit wird ganz in erzählte Handlung aufgelöst.

Das gibt den hierhergehörigen Hauptwerken Roseggers („Die Schriften des Waldschulmeisters" 1875, „Der Gottsucher" 1883, „Das ewige Licht" 1897) ihre Eigenart. Rosegger schafft sich eine Gestalt, die bei aller Verwandtschaft mit seinem eigenen Wesen doch in ganz bestimmte Verhältnisse hineingestellt wird: ein Lehrer, ein Pfarrer. Diese läßt er nun ein ganzes Leben durchleben und alle die Probleme, die den Autor selbst erregen, in Gestalt wirklicher Erlebnisse an sie herantreten. Wenn das ungefähr

die Art didaktischer und pädagogischer Romane auch sonst ist, so pflegen diese doch ausnahmslos jedes derartige Erlebnis zu benutzen, um nun in Form von Gesprächen, Tagebuchnotizen oder auch direkter Einmischung des Verfassers reine Lehrhaftigkeit hervortreten zu lassen. Bei Rosegger bleibt diese ganz im Hintergrund. Er gibt statt der Lehren Beispiele und statt der Ermahnungen Typen. Wie in volkstümlichen Fabeln muß die Handlung selbst belehrend wirken. Die zügellose Wildheit verkörpert sich ihm im Kohlenbrenner-Matthes; oder die Gefahren der Missionspredigt und des Beichtsiegels werden in packenden Einzelfällen anschaulich gemacht. Die haben aber nichts Konstruiertes; und auch jene Typen stehen in voller Realität neben anderen originellen Figuren, neben dem Glasfresser und dem improvisierenden Rüpel im „Waldschulmeister" oder dem frommtuenden jüdischen Konvertiten im „Ewigen Licht".

So stark aber die didaktische Absicht hinter der Erzählung zurücktritt — sie bleibt lebendig und wirksam. Rosegger selbst hat sie nie geleugnet. Sie stellt sich bei jedem größeren Werke ein. „Das ewige Licht" ist fast ganz ein Experimentalroman über das Einziehen des „modernen Geistes" in eine idyllische Welt, das Rosegger sehr pessimistisch auffaßt; und „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr" (1893) ist fast mehr noch ein didaktischer als ein historischer Roman: die Verherrlichung des Tiroler Freiheitskämpfers, der, ehe er eine verzeihliche Notlüge spricht, lieber untergeht, liegt dem Autor mehr am Herzen als die Schilderung des Gegenständlichen. In seinen letzten Tendenzromanen („Erdsegen" 1900, „Weltgift" 1903) oder gar den Laienpredigten uud Laienevangelien („Mein Himmelreich" 1901, „INRI, Frohe Botschaft eines Sünders" 1905) hat nun gar der Prediger den Erzähler verschlungen und die mißlungene Form läßt nicht immer die Freude an der interessanten und bedeutsamen Persönlichkeit aufkommen. Nur eins bleibt auch hier wirksam: seine Lebhaftigkeit des Miterlebens.

Sie macht ihn aber sonst zu dem Meister der einfachen Erzählung — darin hat er kaum seinesgleichen. Eine Geschichte nach guter Urvätersitte einfach zu erzählen, weil sie ihn interessiert und uns interessieren soll, schlankweg ein merkwürdiges Abenteuer ins Licht stellen — das ist seine größte Kunst. Es scheint alles so einfach. Man fängt eben mit einer Zeit- und Ortsangabe an, läßt die Personen auftreten, ein Stückchen Leben durchmachen und

schließt mit einer kleinen Betrachtung. Gewinnt die Erzählung eine größere Ausdehnung, so helfen die alterprobten Kunstmittel, die die fahrenden Leute des Mittelalters schon kannten. Etwa die bestimmte Zahl: der lustige Karl wettet, drei Tage lang wolle er von jedem beliebigen Hause, das seine Freunde ihm nennen, zu Tische geladen werden. Der Hörer freut sich gleich, drei Geschichten in einer zu bekommen, und seine Spannung wächst mit der Nähe der Entscheidung. Oder zwei Geschichten stützen sich gegenseitig: „Zwei, die sich mögen"; „Zwei, die sich nicht mögen." Freilich, die Kunstgriffe tun es nicht; die sichere Begabung für das Interessante, Packende tut es. Sie zeigt sich bei der Fabel, aber auch bei der Behandlung: kein Wörtlein, das den Leser unnötig aufhält, ablenkt. Aber ebensowenig bleibt eins fort, das der behaglichen Stimmung dienen kann, in der man sich Geschichten erzählen läßt. Man fühlt: der Autor ist bei der Sache: er hat seine Leute gern, er freut sich ihrer wundersamen Erlebnisse. Tiefe Psychologie wie bei Anzengruber darf man in diesen Bänden (vor allem dem besten: „Allerhand Leute" 1888) nicht suchen; wie bei dem prächtigen altenglichen Roman der Goldsmith, Fielding, Smollet ist die Psychologie der Verhältnisse die Hauptsache, die wundersame Logik der Menschenschicksale und vor allem das unerschöpfliche Spiel der gegenseitigen Beziehungen zwischen den Menschen, zwischen Bursche und Mädchen, alt und jung, arm und reich, fromm und ungläubig. Doch wachsen auch aus diesen Abenteuergeschichten Einzelfiguren von typischer Bedeutung heraus („Jakob der Letzte" 1888, „Martin der Mann" 1889).

Den gleichen Charakter tragen seine autobiographischen Bücher („Waldheimat" 1873, „Als ich jung noch war" 1895, „Mein Weltleben" 1898), seine Erinnerungen an literarische Freunde (Persönliche Erinnerungen an Robert Hamerling" 1891, „Gute Kameraden" 1893): liebenswürdig leicht hinerzählte Einzelzüge, von lehrhaften Betrachtungen mehr belebt als unterbrochen, weil diese Exkurse nur dem Eindruck Worte geben, den irgend eine Tatsache auf den Autor macht. Psychologische Fundgruben sind das nicht; aber „wo man's packt, da ist's interessant". Überall hat es zuerst Rosegger selbst gepackt. Das macht ihn so unerschöpflich. Als er gleich nach der „Entdeckung" durch Svoboda zu Rudolf Falb, dem später so bekannt gewordenen Meteorologen, kam, da hatte der Einundzwanzigjährige nach Svobodas Berechnung schon drei

bis vier Pfund Papier vorzulegen. „Aber alles hatte Hand und Fuß."

Man hat wiederholt prophezeit, das Heil der neueren deutschen Literatur solle von Österreich kommen. Hamerling sollte dann der Messias sein; aber er war nicht einmal ein Johannes. Dann aber gab die Natur zwei seltene Talente, in denen die volkstümliche Tradition endlich wieder zu persönlicher Kunst wurde. Darin liegt die mächtige Bedeutung Anzengrubers und Roseggers. Anzengruber ist die bedeutendere Persönlichkeit, tiefer, origineller; Rosegger ist noch leibhafter „Volk", und seine Erzählungen sind die Bürgschaft, daß, was den Deutschen jahrhundertelang verloren gegangen war: die Kunst der kunstlosen Erzählung, endlich wieder zu hoffnungsvoller Kraft erblüht ist. Das ist Österreichs größter Ruhm bei der Verjüngung unserer Literatur: was soll man viel streiten, wer von jenen beiden mehr „Realist", mehr, „modern" sei? Wir freuen uns, daß wir „zwei solche Kerle" haben!

Neunzehntes Kapitel

Weltdichtung

Schon einmal, in der Zeit Hebbels, sahen wir das Universum selbst zum Gegenstand poetischer Behandlung gemacht, seine Gesetze als Hebel der tragischen Darstellung verwandt, den Mythos als Seele der Poesie erfaßt. Zum zweitenmal im Lauf des Jahrhunderts nähert sich die kreisende Bewegung der Literatur diesem Punkt; doch so, daß diesmal stärker noch die freie Erfindung dabei ins Spiel kommt. Für Hebbel, Wagner, Jordan war der Mythos, die poetische Anschauung der Weltgesetze, etwas ein für allemal Gegebenes, das nur fortzuführen und der Gegenwart anzupassen war; Nietzsche und Spitteler stellen sich den Weltgeheimnissen als schöpferische Künstler des Denkens und Dichtens gegenüber.

Man fühlte es längst, daß eine neue Generation aufkam — ein Generation, deren Ältester Nietzsche war. Wilhelm Scherer hatte (1870), an einen Aufsatz von Julian Schmidt anknüpfend, über „die neue Generation" geschrieben. Als ihre Hauptmerkmale hob er hervor: „Die neue Generation ist mit der romantischen Schule verwandt . . ." Sie kehrt von der strengen Arbeitsteilung zu allgemeinen Ideen, zu der „Universität erfahrungsmäßiger Betrachtung" zurück, aber „die neue Generation baut keine Systeme". „Die Naturwissenschaft zieht als Triumphator einher." In all diesen Punkten sind der Kritiker der alten und der neuen Schule einig; nur nicht in dem letzten! Julian Schmidt erklärt für den erwählten Philosophen der neuen Generation Schopenhauer; Scherer erkennt an, daß der theoretische Pessimismus scheinbar obenauf sei, aber mächtiger sei der große allgemeine Zug des Geistes, der den Willen zum Leben in sich trage. „Gewaltig fortschreitende Zeiten wie die unsrige führen eine wunderbar beseligende und erhebende Kraft mit sich. Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus. Die Frage nach dem Lebensglück des einzelnen tritt weit zurück." So schrieb der große Patriot und Interpret der Volksseele einen Monat ehe der Krieg gegen Frankreich ausbrach.

Fast wie eine Verkündigung Nietzsches klingen die Worte. Auch dieser ist mit der Romantik verwandt, vor allem in der fundamentalen Scheidung des ästhetischen Übermenschen vom philiströsen

Sklaven und Herdenmenschen. Auch er verschmäht die kleinliche Spezialisierung; aber auch er baut kein System. Die Naturwissenschaft hat auch seine Methode entscheidend beeinflußt wie die Scherers — für Dühring oder Haeckel ist sie überhaupt die Wissenschaft schlechtweg. „Physiologisch" war damals, wie Rudolf Hildebrand bemerkt, ein Lieblingswort. Und endlich, vor allem: auch Nietzsche ist durch den mächtigen Zug des Geistes über Schopenhauer, aus dem er hervorwuchs, hinausgetragen worden. „Die Menschen wachsen moralisch über sich selbst hinaus" — Die Zeit reifte zu der Forderung des Übermenschen heran.

Nach Kraftnaturen sehnen sich die Dichter, und nach Taten, wie sie nur solchen gegönnt sind. Sie berauschen sich in der Vorstellung übermenschlicher Leistungen, mögen sie bei den Menschen der Masse auch Torheiten heißen oder Sünden. Das ist auch Romantik; das ist der Heroen- und Geniekultus Schopenhauers. Aus ihnen ging der größte unter den Kämpfern gegen ihre Zeit hervor, der strahlendste Feind aller Flachheit, alles Massendienstes, der große Prophet des starken einzelnen: Friedrich Nietzsche.

Friedrich Nietzsche (1844—1900), der Pfarrerssohn aus Naumburg (geb. 15. Oktober 1844), vertritt am augenfälligsten jenes Merkmal der „neuen Generation": er baut keine Systeme. Innere Gründe hinderten ihn: sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer — und sein großartiger Realismus. Denn in der Methode ist dieser feurigste Idealist seiner Zeit Realist durch und durch.

Ihn hindert vor allem sein leidenschaftlicher Entwickelungseifer. Nichts charakterisiert den Menschen Nietzsche mehr als diese Eigenschaft. Die Wonne, zu lernen, umzulernen, lernend sich umzuschaffen, wird bei ihm zur herrschenden Leidenschaft.

In einer Atmosphäre echter altgläubiger Frömmigkeit wächst das kluge Kind auf und ist tief beschämt, als die fromme Missionarin aus Herrnhut es lobt, weil es für die schwarzen Heidenkinder seine besten Spielsachen hergegeben habe: in Wirklichkeit waren es nur die zweitbesten gewesen. Freilich reicht auch die Philosophie in die Tradition der Familie hinein: Arnold Ruge, der patriotische und freigeistige Führer der Junghegelianer, hatte in zweiter Ehe eine Nietzsche gefreit. — In dem steifen alten Naumburg unter Räten und Rätinnen lernt er eifrig, was ihm zum Lernen vorgesetzt wird: daneben dichtet er früh, und sein Wunschzettel enthält nur Musiknoten. Bald gelangt er in die berühmte Landesschule

Pforta (1858). Er ist auch hier ein Musterschüler, aber den Knaben, der damals schon (1859) ausrief: „Groß ist das Gebiet des Wissens, unendlich das Forschen nach Wahrheit!“ mußte bald die Forscherlust über die vorgeschriebenen Gebiete des Wissens hinaustreiben. Als er auf die Dichteruniversität Bonn zog (1864) und in Friedrich Spielhagens Burschenschaft Franconia einsprang, hatte er mit dem Glauben seiner Kindheit längst gebrochen. Als er seinem philologischen Vorbild und Meister, dem großen Lateiner Ritschl, nach Leipzig (1865—1867) folgte, war er längst Forscher nicht mehr bloß auf dem Boden der antiken Sprachen. „Drei Dinge sind meine Erholungen, aber seltene Erholungen: mein Schopenhauer, Schumannsche Musik, endlich einsame Spaziergänge“ (1866). Dies Trifolium blieb: Philosophie, Musik, einsame Spaziergänge; aber die Eigennamen wechselten. Die ausgezeichnete Biographie Nietzsches von der Hand seiner Schwester, aus den reichhaltigsten Quellen mit hingebender Liebe und kongenialem Verständnis geschöpft, zeigt jetzt, wie früh er Schopenhauer zu „überwinden“ begann; aber der Philosoph führte ihn doch noch von Schumann zu Richard Wagner. Als er diesen (Mai 1869) persönlich kennen lernte, fand er in ihm „einen Menschen, der wie kein anderer das Bild dessen, was Schopenhauer das ‚Genie‘ nennt, mir offenbart und der ganz durchdrungen ist von jener wundersam innigen Philosophie.“

Durch Ritschls Vermittelung war Nietzsche, ehe er noch sein Doktorexamen bestanden hatte (1869), Professor an der Universität Basel geworden. Hier kam er zu bedeutenden Persönlichkeiten in enge Beziehungen: zu Jakob Burckhardt, den er als den größten Deuter der griechischen Volksseele verehrte, zu dem Theologen Overbeck — vor allem aber eben zu Richard Wagner und seinem Kreis; der Komponist lebte damals in der Schweiz, in Tribschen bei Luzern. Das Verhältnis gedieh zu größter Innigkeit; nur zwei Porträts hingen in Richard Wagners Zimmer: Liszt und Nietzsche. Nietzsche selbst hat diese Tage der innigen Freundschaft stets als das größe Glück seines Lebens aufgefaßt.

Aber „uns ist gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen“, sang der Dichter, der auf den jungen Philosophen am stärksten gewirkt hat: Hölderlin. Der große Krieg brachte die erste Unterbrechung jener „halkyonischen Tage“. Der Krankenpfleger — nur als solchen hatte die neutrale Schweiz ihn beurlauben dürfen — erkrankte,

mehr durch die dumpfe Krankenstubenluft als durch eigentliche Ansteckung infiziert. Er hat sich von der Krankheit nie ganz erholt, zumal er sich die Zeit nicht nahm, sich völlig auszukurieren. Zu feurig verlangten tausend neue Gedanken, Werke, Weltanschauungen in ihm zu entstehen. Eine ungeheure Arbeitskraft erschöpfte sich doch an dieser Last der Vorarbeiten, Entwürfe, Ausarbeitungen. Endlich sprang sein erstes Werk nicht rein philologischer Natur hervor: „Die Geburt der Tragödie“ (1872), die geniale Ouvertüre eines wunderbaren Lebenswerkes.

Der Grundgedanke des tiefsinnigen Buches wuchs mit psychologischer Notwendigkeit aus seiner Seele. Nietzsche ist ein leidenschaftlicher Forscher, eine faustische Natur; aber er ist gleichzeitig eine nach Schönheit dürstende Seele. Der schönheitstrunkene Bewunderer der Griechen betet den Apollo an, den Gott der Schönheit. Aber der faustische Grübler hält mit Schopenhauer diese Schönheit selbst nur für einen schönen Trug. Und dieselbe Geisteskraft, die „apollinisch“ an dem Traumbild des schönen Scheins sich erfreut, strömt stürmisch über, um die Wahrheit selbst zu erfassen, berauscht sich „dionysisch“ an der eigenen Kraft und an der asketisch-grausamen Vernichtung der Trugbilder. Apollinische Kunst bewundert er in der reifen Tragödie der Alten; dionysische Kunst soll in Wagners Musik ihm das Weltgeheimnis offenbaren.

Hier ist doch seine stärkere Sehnsucht. Gemäßigt staunt er die apollinische Kunst des Sophokles an; aber einen Dithyrambus stimmt er an, um das Glück der dionysischen Eingeweihten und ihres modernen Hohepriesters Wagner, des typischen Genies, zu preisen. Nur von hier kann ihm eine „Wiedergeburt der Kunst“ kommen: apollinische und dionysische Kunst müssen sich wieder, wie bei der Geburt der antiken Tragödie, vereinigen. Nur so ist eine Wiedergeburt der Kultur möglich; denn die alte Kultur hat „der theoretische Mensch“ vernichtet. Was ist dem die Schönheit? was ist ihm der Rausch, in dem der Mensch über seine Grenzen hinausflieht und sich auflöst in das All, wie der junge Goethe, wie Hölderlin und Novalis es ersehnten? Der theoretische Mensch will vor allem seine Vernunft beisammen halten und überall in den Grenzen bleiben.

So ward Nietzsche zum Kämpfer gegen seine Zeit.

Man begreift, daß das Buch Richard Wagner entzückte; und man begreift, daß es andern eine Torheit und ein Ärgernis ward!

Noch tobte der Kampf um Wagner; wie mußte ein Buch reizen, das ihn als den Gipfel aller Kunstentwickelung der Neuzeit, ja als den Propheten einer neuen Kultur verkündete! Wie muß ferner in einer Epoche, in der die Wissenschaft allverehrt auf dem Thron saß, der Angriff auf den „theoretischen Menschen" empören! Von hier ging denn auch die erste Polemik aus: aus Gelehrtenkreisen. Es war ein Mann, der Nietzsche in vieler Hinsicht verwandt war, der das Schwert zuerst erhob: Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff (geb. 1848) — wie sein Pfortenser Mitschüler Nietzsche ein Mann von erstaunlicher Großartigkeit der künstlerischen und wissenschaftlichen Interessen, wie er ein Meister der Form in Darstellung und Polemik, wie er vor allem eine Persönlichkeit von ausgesprochener aristokratischer Eigenart und ein feuriges Temperament, das Philologie nicht „treibt", sondern lebt. Demnach war es nur natürlich, daß der große Philologe, damals noch ein erstaunlich frühgereifter junger Doktor, wie Nietzsche ein unnatürlich junger Professor, sich zum Kampf gegen die „Geburt der Tragödie" gedrängt fühlte. Persönliche Gegensätze mochten mitspielen — entscheidend sind doch bei solchen Naturen nur die prinzipiellen Gegensätze. In Wilamowitz und Nietzsche bekämpften sich der erneute Klassizismus und die wiedergeborene Romantik. Ein Kampf zweier Weltanschauungen lag in dieser Kritik wie in Lessings Urteil über Goethes „Werther", wie in Goethes Urteil über Kleists Dramen. „Hier gähnt eine Kluft", rief Wilamowitz selbst, „die nicht zu überbrücken ist. Mir ist die höchste Idee die gesetzmäßige lebens- und vernunftvolle Entwickelung der Welt ... und hier sah ich die Entwickelung der Jahrtausende geleugnet". Das ist es. Was kennzeichnet den Klassizismus tiefer, als der Glaube an die „lebens- und vernunftvolle Entwickelung der Welt" zu höchstens nur einmal erreichbaren Gestaltungen? Was ist der Romantik entschiedener eigen als der Glaube an die ewige Gleichheit der Natur und der Menschenseele, an die Übereinstimmung von Kunst- und Volkspoesie, an die innere Einheit aller Mythen, Lehren Offenbarungen? Es ändert nichts, daß die Klassizität diesmal in einem leidenschaftlich bewegten Stil fast formlos schreibt, wie die Polemiker der Romantik, der neuromantische Prophet aber in klar und fest geformten Abschnitten, schön gebauten Sätzen, wie die Didaktik der klassischen Zeit. Um was es sich wirklich handelte, das hat so deutlich wie Wilamowitz Nietzsches Freund und Verteidiger, der große Philolog Erwin

Rohde (1845—1897), an der zitierten Stelle in seiner Gegenschrift ausgesprochen: es gilt den Kampf gegen die hochgepriesene „Zivilisation" für eine viel höhere „Kultur", „die durch alle Zivilisierung höchstens vorbereitet ist". Und zwar war es eine „deutsche Kultur", die Wagners Anhänger sich als leidenschaftlich begehrtes Ziel setzten.

Aber für den Autor kamen Hemmungen, mächtiger als von außen, aus seiner eigenen Seele. Die Grundsteinlegung des Bayreuther Theaters (1872), die Zeit der kühnsten Hoffnungen, ward von der ersten Aufführung (1876) abgelöst. Die Verwirklichung ward, wie so oft, zu einer Ernüchterung. Das Spiel selbst hielt nicht ganz, was man sich versprochen; vielmehr aber noch enttäuschten die Zuhörer. Der feinsinnige Bewunderer Wagners mußte verletzt werden durch den polternden Fanatismus und die theatralischen Posen zahlreicher Anhänger. Aber auch der Meister selbst verlor bei allzu naher Bekanntschaft. „Wagner hat nicht die Kraft, die Menschen im Umgange frei und groß zu machen: Wagner ist nicht sicher, sondern argwöhnisch und anmaßend" (1878). Das Demagogische an dem großen Agitator mißfiel dem Aristokraten: die Witzeleien, die „Effekte für die Galerie". Seine unbedingte Anerkennung Wagners als des typischen Genies fing an, erschüttert zu werden. Und vielleicht trugen diese geheimen Kämpfe soviel wie die wütende Arbeit zur Zerrüttung seiner Gesundheit bei. Weihnachten 1875 brach er zusammen, und brauchte Monate, ehe er wieder arbeiten und — was ihm so nötig war wie dies — wieder lachen konnte. Von Bayreuth ging er dann (1876) nach Italien; aber schon begannen seine Augen Schonung zu fordern. In Sorrent war er mit Wagner zusammen, aber schon hatte man sich nichts zu sagen. Das packte Nietzsche am tiefsten. Der Mann, den er verehrt hatte wie keinen Sterblichen, schob ihn rücksichtslos zurück, sobald sich zwischen Nietzsches Interessen und den eigenen eine Kluft auftat; nur als Werkzeug war er ihm willkommen gewesen. Die „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873—1876) hatten den Autor der „Geburt der Tragödie" von Richard Wagner entfernt; „Menschliches Allzumenschliches" (1878—1879) vernichtete ihren Zusammenhang. Nietzsche war seinerseits unglücklich über Wagners letzte Entwickelung:

Richard Wagner, scheinbar der siegreichste, in Wahrheit ein morsch gewordener, verzweifelter décadent, sank plötzlich, hilflos und zerbrochen, vor

dem christlichen Kreuze nieder. — Hat denn kein Deutscher für dies schauerliche Schauspiel damals Augen im Kopfe, Mitgefühl in seinem Gewissen gehabt? War ich der einzige, der an ihm — litt? — Als ich allein weiter ging, zitterte ich; nicht lange darauf war ich krank, mehr als krank, nämlich müde — müde aus der unaufhaltsamen Enttäuschung über alles, was uns modernen Menschen zur Begeisterung übrig blieb, über die allerorts vergeudete Kraft, Arbeit, Hoffnung, Jugend, Liebe, müde aus Ekel vor der ganzen idealistischen Lügnerei und Größen-Verweichlichung, die hier wieder einmal den Sieg über einen der Tapfersten davongetragen hatte, müde endlich, und nicht am wenigsten, aus dem Gram eines unerbittlichen Argwohns — daß ich nunmehr verurteilt sei, tiefer zu mißtrauen, tiefer allein zu sein als je vorher. Denn ich hatte niemanden gehabt als Richard Wagner.

Ostern 1879 kam es zu einer furchtbaren Krisis. Er mußte seine Professur niederlegen; er „kam auf den niedrigsten Punkt seiner Vitalität — er lebte noch, doch ohne drei Schritt weit vor sich zu sehen". Erst ein längerer Aufenthalt im Engadin gab ihn dem Leben wieder. Dem Leben — das von nun an nur noch ein Leben in Gedanken war. Auf alles Glück hatte der immer Anspruchslose verzichtet, seit der erste Band des „Menschlichen Allzumenschlichen" ihn Wagners Freundschaft, ja jede Schonung von seiten der Umgebung Wagners gekostet hatte. Er las, er ging und pflückte in einsamen Spaziergängen die Früchte seiner nie rastenden Gedankenarbeit; dann schrieb er die Aphorismen nieder und ließ sie von treuen Freunden zum Drucke besorgen. So entstand die große Reihe der eigentlich reformatorischen nach den mehr kritischen Schriften: „Morgenröte" (1881), „Die fröhliche Wissenschaft" (1882), „Also sprach Zarathustra" (I—III 1883, IV erst 1891 erschienen); „Jenseits von Gut und Böse" (1886), „Zur Genealogie der Moral" (1887). Mit dem letzten Buch kehrte er wieder wesentlich in die polemische Tendenz zurück, die dann wieder eine ganze Reihe vertritt: „Der Fall Wagner" (1888), „Götzendämmerung" (1889), „Nietzsche contra Wagner", „Der Antichrist" — beide erst nach der Erkrankung erschienen. Das große positive Hauptwerk, dem der „Antichrist" als polemischer Vorposten nur die Bahn brechen sollte, ward nicht vollendet. Denn plötzlich brach die geistige Erkrankung über den Einsamen herein. Man wandelt nicht ungestraft unter Palmen. Keine erbliche Belastung liegt vor; denn erst spät, aus äußerem Anlaß, ist der Vater Nietzsches geistig erkrankt; sondern der nur zu natürliche Zusammenbruch eines Geistes, „der seit Jahrzehnten nur

in höchster Arbeit, äußerster Anspannung lebte, eines Körpers, dessen Nerven und Sinne zu lange nur immer der geistigen Anstrengung hatten dienen müssen". Eine ungeheure Bewältigung von philosophischer, historischer, schönwissenschaftlicher Literatur aller Zeiten und Völker, ein unaufhörliches Verdrängen von Gedanken, Zweifeln, Vermutungen, unablässige Sorgfalt für die Form, mehr noch der zahllosen Aphorismen als der beständig daneben aufsprießenden Gedichte und Sprüche (gesammelt erschienen 1898) — welcher Geist hätte das dauernd ertragen können? Unter geringerer Last brachen Hölderlin und Swift zusammen.

Das tragische Schicksal milderte treueste Liebe der Seinen. Die Mutter, vor allem die Schwester, seine treueste Freundin und der eifrigste seiner Jünger zugleich, haben für den auch in der Geistesschwäche milden, freundlichen, reinlich und nett sich haltenden Kranken geleistet, was Liebe nur vermag. Auf der Veranda des Hauses in Weimar, das das „Nietzsche-Archiv" birgt mit seinen Manuskriptschätzen und seiner Bibliothek, sitzt der großgewachsene Mann mit dem starken Schnurrbart und den buschigen Augenbrauen, dessen Gesichtsschnitt etwas von dem polnischen Ursprung seiner Vorfahren zeigt, und blickt lächelnd in die Sonne. Unten aber im Archiv sorgt treue Arbeit dafür, daß sein Werk so sorgsam, so vollständig, so klar erläutert in die Welt zieht, wie noch kein Philosoph das erreicht (Gesamtausgabe unter Leitung von Elisabeth Förster-Nietzsche seit 1895). Sanft kommt der Tod über ihn (1900).

Der mächtige Siegeszug seiner Ideen begann erst kurz vor der Erkrankung. Zuerst empfing sie, wie üblich, Wut und Hohn. Die Schrift gegen D. Fr. Strauß („Unzeitgemäße Betrachtungen", Erstes Stück, 1873) erregte einen unbeschreiblichen Lärm; die „Grenzboten" riefen „Polizei, Behörden, Kollegen" gegen den Frevler an der deutschen Kultur an, und forderten, daß er an jeder deutschen Universität in Verruf getan werde. Die zweite „Unzeitgemäße" („Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben" 1874) machte den ersten großen Kritiker auf ihn aufmerksam, Karl Hillebrand, der aber doch immer noch das „Paradoxale" zu stark, das Positive viel zu wenig betonte. In weitere Kreise drang wohl zuerst die „Morgenröte" (1881), aber erst „Jenseits von Gut und Böse" (1886) machte Nietzsche berühmt und stellte ihn in die Mitte allseitiger Diskussion. Nach der Erkrankung flog endlich sein Name nach Frankreich und England, wo jetzt auch Übersetzungen und

(wenigstens in seinem geistigen zweiten Vaterlande Frankreich) gute Gesamtdarstellungen seine Gedanken verbreiten; viel früher hatte Brandes in Dänemark die Augen auf den „aristokratischen Pessimisten" gelenkt. Gegenwärtig ist er eine Macht, mit der zu rechnen jedem selbstverständlich ist, der allgemeinere geistige Probleme in Angriff nimmt. In philosophischen Fachkreisen gibt man sich zuweilen noch das Ansehen, als nehme man den „Dilettanten" nicht voll; aber das ging Schopenhauer nicht anders. Wir können hier auf die große Literatur über Nietzsche nur verweisen und haben ohne Polemik und ohne Einzeluntersuchungen die Grundtendenz seiner Werke und ihr Verhältnis zu Zeit und Ewigkeit knapp darzulegen.

Von der Frage, wie weit eine eigentliche Entwickelung in seinen Arbeiten vorliegt, müssen wir ganz absehen. Uns scheint, daß das Wesentliche allerdings schon sehr früh präformiert war und daß die Grundzüge von Nietzsches Philosophie sich im ganzen gleich blieben, soviel auch im einzelnen sich umgestaltete. In mehr mythologisch verhüllter als eigentlich dogmatischer Form hat Nietzsche selbst den Hauptinhalt seiner Lehren in den vier Zarathustra-Büchern (1883—1891) vorgetragen; daneben sind für das Verständnis seiner Gedankenwelt noch in erster Linie wichtig „Geburt der Tragödie", „Morgenröte", „Jenseits von Gut und Böse", „Götzendämmerung". Wer sich in Nietzsche erst einlesen will, tut gut, mit den leichteren Schriften „Fröhliche Wissenschaft" und „Zur Genealogie der Moral" zu beginnen und davon sofort zum „Zarathustra" überzugehen. Zu warnen ist vor der massenhaften Makulatur populärer Erläuterungsschriften.

Jeder große Geist ist positiv. Wie bei Luther, bei Lessing, bei Feuerbach hat man auch bei Nietzsche zu oft das Positive über dem Negativen übersehen. Aber sicherlich legte Nietzsche selbst seine Erstlingsschrift richtig aus, wenn er vor die neue Auflage schrieb: „Aus dieser Schrift redet eine ungeheure Hoffnung . . ." Auf die höchste Kunst der Lebensbejahung, auf ein Zuviel von Leben ist seine Fahrt gerichtet, und nur Mittel zum Ziel ist, was ihm als schonungslose Vernichtung der Hindernisse für eine Höherzüchtung der Menschheit unvermeidlich scheint. Hierin liegt sein positives, höchst positives Ideal. Im allgemeinsten läßt es sich wohl in jenes Wort „Übermensch" fassen, das er von Goethe übernahm, um es mit ganz neuem Sinn zu füllen. Bloß darf man sich in der Auffassung

dieses Begriffes nicht durch gewisse Paradoxien und gewisse Symbole beirren lassen; und noch weniger durch die Analogien bei älteren Denkern. Was Nietzsche unter dem Übermenschen versteht, ist mit dem höheren Menschen Jordans und Daumers, dem Freien Max Stirners, dem „modernen Europäer" Dührings unzweifelhaft verwandt; aber es steht um mehr als eine Entwickelungsstufe über all diesen Konzeptionen. Von Jordan und Dühring wie von Renan und so vielen andern hat er gelernt auch für diesen Begriff; aber Nietzsche war ein Geist, der nicht lernen konnte, ohne fortzuführen, zu heben.

Eins ist vor allem wichtig, was Nietzsche von Stirner scheidet. Für Nietzsche ist der „Übermensch" ein Typus — nicht ein einzelner, ein einziger. Nicht ich oder du sollen Freie, Übermenschen heißen — kaum er selbst, der den Übermenschen brachte; sondern eine Zeit soll kommen, in der wir alle „den Menschen überwunden haben". Nur zur Heranbildung dieser dionysischen Zeit begehrt Nietzsche jene Herrschaft der wenigen, der einzelnen, jene Theokratie des Geistes, die für Renan (wie einst für Platon) das dauernde Ideal war. Wohl gab es Zeiten, in denen er zweifelte, ob den Vielzuvielen jemals der Eintritt in jenes neue Reich des Geistes gelingen könnte. Im ganzen beherrschte ihn doch die Analogie des Hellenentums, das ihm als ein Volk von Übermenschen erschien, und der Glaube an die Macht allgemein entwickelnder Kräfte so stark, daß er an eine allgemeine Höherzüchtung der ganzen Menschheit glaubte.

Die Neuheit, die Nietzsche dem uralten Gedanken von besseren, künftigen Tagen gab, stammt aus dem Tiefsten und Größten, was er besaß: aus der ungeheuren Intensität des Erlebens. Ist dies eins der wichtigsten Kennzeichen des Künstlers — und darüber kann schwerlich Zweifel herrschen — so wird man nicht zögern dürfen, Friedrich Nietzsche in die Reihe der größten Künstlernaturen zu stellen, die die Welt gesehen hat. In dieser ungeheuren Heftigkeit des Erlebens, in dieser genial gesteigerten Kraft, jede Empfindung und jeden Gedanken wie ein Ereignis auszukosten, lag freilich auch die Tragik seines Lebens begründet. Er hat sie mit Bewußtsein stolz getragen, weil er wußte, was damit erkauft war.

Jenem Begriff des „Übermenschen" hat Nietzsche einen ganz neuen Inhalt gegeben. Zunächst erfaßte er ihn so vielseitig, wie kein Vorgänger. Jordan und Dühring denken nur an eine Steige-

rung der Leistungsfähigkeit des Menschen: seine körperliche und intellektuelle „Höherzüchtung“ soll ihn zu Taten befähigen, wie sie jetzt ein einzelner noch nicht vollbringen kann; und nur in diesem Triumph seiner Kräfte soll er ein gesteigertes Glücksgefühl empfinden. Im Gegensatz dazu hatten die Frommen ihren Übermenschen jederzeit als zu höherer Genußfähigkeit organisiert gedacht; Lavater etwa in seinen „Aussichten in die Ewigkeit“ malt sich in merkwürdig realistischer Weise aus, wie im Jenseits die Sinne, alle, auch selbst der des Geruchs, so verfeinert und verschärft sein werden, daß wir sehend, hörend, mit allen Organen wahrnehmend unerhörter Seelengenüsse fähig werden. Etwas von dieser romantischen Phantasie ist in Nietzsches Bild des Übermenschen; aber organisch vereint sich damit die andere Vorstellung von dem körperlich und intellektuell vervollkommneten Tatmenschen. Unerhörter Leistungen und unerhörter Seligkeiten soll der Übermensch fähig sein. Aber seine Taten geschehen nicht mehr um äußerlicher Zwecke willen, sondern aus innerem Drang, aus einer Notwendigkeit, deren Erfüllung Selbstzweck ist. Mit anderen Worten: Tat und Genuß, Gedanke und Handlung — alles wird empfunden als intensives Auskosten des Lebens. Das Leben selbst wird zum großen Problem gemacht. Uralt war die Forderung, daß man das Leben zum Kunstwerk gestalten solle. Aber sie ist dem Modernen noch viel zu teleologisch. Jeder einzelne Moment hat sein volles Recht. Das Leben soll ein Kunstwerk werden, gewiß — nicht aber so, daß es in einem bestimmten Augenblick „fertig“ ist. „Zweck sein selbst ist ein jedes Geschöpf“, rief Goethe den Teleologen entgegen; Zweck ihrer selbst ist eine jede Phase der Entwickelung, lehrt Nietzsche. Gerade dadurch wird das Leben zum Kunstwerk, daß es jeden Augenblick anders, jeden Augenblick aber voll, in saftiger Rundung ganz und harmonisch ausgestaltet dasteht. Und das ist es vor allem, was den „Übermenschen“ vom Menschen niederer Art unterscheidet: daß er in jedem Moment mit allen Kräften seines Wesens lebt. Der gewöhnliche Mensch ist immer eine nur teilweise beschäftigte Maschine. Jetzt arbeitet er; aber währenddessen pausiert seine ganze Genußfähigkeit. Jetzt schwelgt er — aber währenddessen hängen Hand und Fuß schlaff hernieder. Und weiter: selbst während er arbeitet, spielt nicht das ganze Orchester. Der ist etwa Philolog: all sein Wissen, seine geschulte Phantasie, seine geübte Anschauungskraft sind auf der Jagd; aber sein künstlerisches Empfinden schläft, statt

mitzuhelfen. Nicht so bei dem Übermenschen. Jeder Moment findet ihn gerüstet, mit allen Organen, allen Kräften, aller Anspannung des Wollens, aller Lust am Dasein ihn auszukosten, auszumünzen. Nichts geht ihm verloren von diesem höchsten, unschätzbaren Gut: der Wirklichkeit. Die Realität ist für ihn in ihrer vollen Rundheit da, mit allem Licht und allem Schatten, aller Freude und allem Schmerz; er will sie nicht bloß abtasten, sondern auch ganz in sich saugen. Denn sie allein ist das ewig Wertvolle, verloren nie zu ersetzen, mit keinem Traum in ihrer ganzen wahrhaftigen Kraft herzustellen. Und das ist die Aufgabe der künftigen Menschheit: nichts zu verlieren von der Wirklichkeit, nichts sich zu versagen vom Genuß des wahrhaftigen Lebens.

Man erkennt leicht, wie diese Vertiefung des Begriffs wirklich die Konzeption eines „höheren Menschen" der Zukunft von Grund aus erneuert. Dieser Mensch soll nicht bloß Arbeiter und nicht bloß seliger Beschauer sein, nicht bloß Künstler und nicht bloß Denker. Jeder Augenblick soll in ihm alle Keime reifen, die genügend entwickelt daliegen. Die „Persönlichkeit" ist für Nietzsche nichts anderes als die Möglichkeit zu gewissen Erlebnissen. Die Stärke des Temperaments, die Kraft der Organe, die Konzentration des Willens bestimmen die Bedeutung des einzelnen.

Will man es grob ausdrücken, so darf man sagen: Nietzsche erwartet von der Zukunft der Menschheit vor allem eine gesteigerte Gesundheit. Keine Nervosität, der es vor den Ohren surrt und vor den Augen flirrt, wenn wir hören und sehen sollen; keine Abspannung, keine Müdigkeit, keine partielle Lähmung und Verkümmerung. Dies Ideal hat er gern mit dem symbolischen Begriff der „blonden Bestie" bezeichnet. Der rücksichtslos gesunde Mensch der Urzeit stand diesem Bilde immer noch näher als der verfeinerte Dekadent mit seiner spezialistischen Arbeitsteilung, dem Arbeit und Genuß, Moment der Abspannung und der Energie wie getrennte Welten auseinanderfallen. Daß gleichwohl jener Ausdruck nur symbolisch ist, das hätte man nie verkennen dürfen. Die rohe stumpfe Gesundheit ist für viele Dinge mindestens so unempfindlich wie die raffinierte Kränklichkeit. Das übergesunde Mädchen vom Lande verliert von den Genüssen der Wirklichkeit mindestens so viel wie der zarte Träumer in der Studierstube. Trotzig, paradox warf Nietzsche der Selbstanbetung einer intellektuellen und moralischen Überkultur, die zu vollständiger Verkümmerung gewisser

feinerer Organe des modernen Menschen geführt hatte, die „blonde Bestie“ entgegen. Er war eben ein Dichter und bedurfte der Symbole. Hätte er trocken wie Hegel auseinandergesetzt, er verlange ein gewisses Maß von überströmender Gesundheit, so hätte er weniger Widerspruch erfahren; nun warf sich die Oberflächlichkeit auf dies Symbol und glaubte Nietzsche als Propheten der Barbarei darstellen zu dürfen, weil er die an Hypertrophie bestimmter Einzelorgane krankende Überkultur heilen wollte!

Gibt man jenes Ideal einer Höherbildung der gesamten Menschheit zu, so muß man auch zugestehen: „Tausende Ziele gab es bisher, denn tausend Völker gab es . . . Noch hat die Menschheit kein Ziel.“ Kein Ziel in diesem Sinne ist die einseitige Ausbildung zu irgend einem einzelnen religiösen Ideal, denn bei jedem verkümmern Anlagen der Menschheit: die kriegerische etwa, wie beim christlichen Pietismus; die realistisch-künstlerische, wie bei den Religionen des Orients; die wissenschaftliche, wie bei jeder Orthodoxie. Kein Ziel in diesem Sinne sind die Volksindividualitäten, denn auch von ihnen bildet jede nur bestimmte Seiten aus: das deutsche Ideal enthält nichts von der reizenden Grazie Frankreichs, das französische nichts von der gesammelten Kraft Deutschlands. Wer dem „Europäer“ zustrebt, für den sind „solche atavistische Anfälle von Vaterländerei und Schollenkleberei zu überwinden“: Durchgangspunkte in der Entwickelung sind ihm der Deutsche und der Romane wie der Grieche und der Hebräer. Nietzsche ist deshalb doch ein feuriger Patriot gewesen. Deutschland liebte er nicht, und die Deutschen hat er so oft und hart gescholten wie viele andere gute Vaterlandsfreunde: Luther, Börne, Treitschke; es war doch vor allem das eigene Volk, an dessen Hebung und Veredelung er dachte, und gekränkte Liebe machte seine Rüge scharf. — Noch weniger als die großen Organismen, Volk, Kirche, können Organisationen mehr äußerlicher Art ein Endziel der Menschheit sein. Der Staat vor allem, vor dem seit Hegel die Moralphilosophie anbetend auf den Knien lag und der etwa für Treitschke der Gott auf Erden war, ist für Nietzsche der „neue Götze“, den er fast mit dem Zorn der Romantiker haßt: „Staat heißt das kälteste aller kalten Ungeheuer. Kalt lügt es auch; und diese Lüge kriecht aus seinem Munde: ‚Ich, der Staat, bin das Volk‘ — Lüge ist's! Schaffende waren es, die schufen die Völker und hängten einen Glauben und eine Liebe über sie hin: also dienten sie dem Leben. — Vernichter sind es,

die stellen Fallen auf für viele und heißen sie Staat . . .“ Vernichter; denn was hemmt stärker die freie Individualität der Kraft, beim einzelnen wie beim Volk, als der moderne Staat mit seiner Härte, seiner Fühllosigkeit für das angeborene Recht, seiner ganzen mühsamen Barbarei? Auch der Staat in dieser Form ist etwas, das überwunden werden muß. Aber auch die Wissenschaft als unbedingt Äußerstes ist ein Götze; der Geist der „unbefleckten Erkenntnis“ verstümmelt das freie Wollen. Und so hat Nietzsche noch diese Überwindungen und Häutungen zu lehren.

Der so glühenden Herzens den unendlichen Reichtümern der Welt, den unerschöpflichen Inhalten des Lebens nachsann — wie hätte irgend etwas ihm genügen sollen, das fertig dalag? Nation, Wissen, Sitte, Kunst, Individualität: Aufforderungen zur Höherbildung war es ihm alles. Nur kein Ruhen — nur kein Versäumen; alles gilt es zu benutzen, damit dereinst das Bibelwort erfüllt sei: „Alles ist euer!“

Aber auch an Nietzsche erfüllt sich, was er so oft an der Menschheit mit klagendem Zorn verurteilt hatte: die Mittel werden Selbstzwecke. Um der Menschheit den Frieden christlicher Liebe zu sichern, hat man blutige Kriege geführt, bis Liebe, Frieden, Christentum vergessen waren. So ist es überall. Nietzsches hohes Ideal: der Übermensch, die volle Eroberung der Wirklichkeit, hat eine stete Entwickelung zur Voraussetzung. Und dieses unablässige Fortschreiten wird nun auch ihm Selbstzweck. Über der Freude an dem Empfinden unaufhörlicher Veränderungen vergißt er das Endziel: die volle Hingabe an die Wirklichkeit. So entsteht aus psychologischen Wurzeln die wundersame „Lehre von der ewigen Wiederkunft“. Lessings unermüdliche Sehnsucht zu lernen, sich zu vervollkommnen, in immer höhere Klassen zu steigen, verführte den klaren Denker dazu, die uralte mythologische Träumerei von der Seelenwanderung zu erneuen; Nietzsches leidenschaftliche Freude an der Beobachtung großer Entwickelungsprozesse brachte ihn dazu, der Lehrer der (einst schon von den Pythagoreern verkündeten) „Wiederkehr des Gleichen“ zu werden. Alles kehrt wieder, in eisernem Ringe drehen sich die Erscheinungen, und die gleiche Notwendigkeit, die einmal das römische Weltreich und diese Fliege dort am Fenster, hier den winselnden Hund und dort Beethoven erzeugt hat, wird wieder und immer wieder dies und gerade dies Reich und diese Fliege dort am Fenster und so alles schaffen. „Die ewige Sand-

uhr des Daseins wird immer wieder umgedreht — und du mit ihr, Stäubchen vom Staube!" Dies nun ist uns nur Mythologie. Wir verkennen nicht die tiefe symbolische Bedeutung der Lehre, die heilsame Warnung vor jenem Optimismus, der glaubt, irgendwie auf einem Höhepunkt der Entwickelung werde die Menschheit sich je behaupten können. Aber als die „Fröhliche Wissenschaft" (1882) den Gedanken zuerst brachte, ja als er „Anfang August 1881 in Sils Maria, 6000 Fuß über dem Meere und viel höher über allen menschlichen Dingen" ihn zuerst aufblitzen sah — da begann wahrlich Zarathustras Niedergang. „Incipit tragoedia." Von diesem Augenblick an verdunkelte der mystische Reiz eines großartigen, aber rein mythologischen Gedankens dem Enthusiasten der Realität die Freuden der großartigen Vorurteilslosigkeit seines bisherigen Geisteslebens. Von diesem Augenblick an wurde der große Künstler und Dichter und Erzieher sich selbst zur mythologischen Person; von diesem Augenblick an galt ihm das Erleben neuer Offenbarungen mehr als das volle Auskosten der Wirklichkeit. Nietzsche ward Zarathustra — eine Schöpfung von wundersamem, poetischem Reiz, aber stilisiert und nicht mehr von der ganzen Lebensfülle des Menschen durchpulst. Das wundervolle „trunkene Lied" verkündigt uns, wie diese Traumwelt aufstieg:

Die Welt ist tief,
Und tiefer, als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh —
Lust — tiefer noch als Herzeleid:
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit —
Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

So hat er sich an der wunderbaren Rätselfülle des Lebens, an dem unerschöpflichen Reiz der Existenz berauscht, daß eine endlose Zeit als Perspektive ihm nicht genügt: wir sehen das Ende nicht, darum erscheint die Linie uns begrenzt. Sinnlich endlos unbegrenzt für unsere Wahrnehmung ist nur der Kreis. „Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis." In dem immer wiederkehrenden Kreislauf haben wir die tiefe Ewigkeit gleichsam greifbar. Nichts nutzt sich ab; kein Jüngster Tag. Und so schwelgt der Liebhaber des Lebens in der Idee: „Nie hörte ich Göttlicheres!" „Immer wird es wiederkehren, immer steigen, immer sinken, sich verdüstern, sich verklären, so hat Brama dies gewollt." Aber

keinerlei Erfahrung und keinerlei Wahrscheinlichkeitsrechnung der Welt kann dies Dogma von der „Wiederkehr des Gleichen" aus der Sphäre des Mythisch-Symbolischen in die philosophischer Erkenntnis zaubern. Daß die großen Grundelemente immer wiederkehren werden, Chaos, „Schöpfung", Blühen und Vergehen; daß die großen Typen sich im Wechsel behaupten; daß jeder Moment verwandt ist mit einem Moment fernster Zeiten — das glauben auch wir mit Herder und Goethe; daß der einzelne, daß das einzelne, „diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen und ebenso dieser Augenblick und ich selber" ewig wiederkehren, das scheint uns überreizte Vergötterung des einzelnen. Und der Kultus des Wirklichen scheint uns hier in Selbstvernichtung umzuschlagen. Denn ist nicht eben dies das köstlichste an jedem Ding und jedem Menschen und jedem Geschehnis, daß es nur einmal war und nie wieder so sein wird? daß alle Mächte in Raum und Zeit zusammenwirken müssen, um diese Spinne hervorzubringen und dies Mondlicht zwischen den Bäumen, die sie niemals, niemals wieder ebenso, gerade hier, gerade so hervorbringen können? „Ach, und in demselben Flusse schwimmst du nicht zum zweitenmal!"

Und doch! Wir möchten auch diesen heroischen Irrtum nicht missen. Er ist so charakteristisch; er bringt uns das Tiefste, Menschlich-Allzumenschliche in dem sonst so Unnahbaren näher. Wir erkennen hier in dem Denker, dem sonst das Zerstören auch der eigenen Lieblingsgedanken — denn Lieblingsgedanken sind immer Vorurteile — eine grausam-süße Gewohnheit war, den Primat des Willens über den Intellekt: trotz allem und allem muß der Geist, der Klarheit will, dem dunkeln Verlangen nach schönen Träumen gehorchen.

Und vor allem: deutlich tritt uns hier die künstlerische Natur von Nietzsches Denken entgegen. Künstlerisch ist wirklich schon sein Denken selbst — nicht etwa bloß die Form, die er ihm gibt. Lehrgedichte sind seine besten Werke nicht in der Art der Jordan und Hamerling, die ihre Anschauungen in Verse bringen, sondern in der Art der Weisen des Altertums, des Anaxagoras, ja noch des Platon, denen Denken und Dichten eins war. So intensiv erfaßt er jedes Problem, daß er es wie ein Ereignis durchlebt, und in lyrischer Kraft gibt sein Bericht den ganzen „Zustand" des Durchlebens wieder. Daher auch die wunderbare Unmittelbarkeit seiner Aphorismen. Nach langer Gedankenvorbereitung brechen sie plötz-

lich hervor, ein prächtiger Blütenregen, wie die Gedichte von Goethes „Westöstlichem Divan". Sein Hauptwerk, den „Zarathustra", schrieb er so ganz in der Inspiration des Sehers, daß er zu keinem der drei ersten Teile mehr als zehn Tage brauchte. Er ging und seine Gedanken flogen auf das Papier.

Zur Gestaltung, heißt es in der monumentalen Ausgabe, kam der erste Teil in der „anmutig stillen Bucht" von Rapallo unweit Genua, wo Nietzsche den Januar und Februar 1883 verlebte. „Den Vormittag stieg ich in südlicher Richtung auf der herrlichen Straße nach Zoagli hin in die Höhe, an Ruinen vorbei und weitaus das Meer überschauend; des Nachmittags umging ich die ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter Portofino. Auf diesen beiden Wegen fiel mir der ganze erste Zarathustra ein, vor allem Zarathustra selber, als Typus: richtiger, er überfiel mich."

Der zweite Teil entstand in Sils Maria; der dritte „unter dem halkyonischen Himmel Nizzas". „Jene entscheidende Partie, welche den Titel: ‚Von alten und neuen Tafeln' trägt, wurde in beschwerlichstem Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsennest Eza gedichtet." Es ist etwas Symbolisches darin, wie er im Bergsteigen dichtet, Philosoph und Lyriker zugleich. Schlägt sein Herz gierig der Wonne aufregenden Gedankenkampfes entgegen, so fühlt es doch im selben Augenblick auch das Glück der dichterischen Befreiung schon vor. So ward er, seit Jahrhunderten der erste, ein Mann, dem jedes Problem des Wissens eine Aufgabe auch für das künstlerische Bezwingen ward. Etwas Unphilosophisches wird darin nur erblicken, wer den Systemzwang höher schätzt als die rastlos um sich greifende Genialität eines Geistes, dem jedes System eben nur eine Vorbereitung ist, eine Stufe. Nicht genialer Hochmut liegt darin, wenn ihm die Wonne des philosophierenden Zustandes höher galt als die Freude an abgeschlossenen Systemen; im Gegenteil: es ist das Mißtrauen selbst an dem eigenen Genie, was ihn lieber eine Zarathustra-Religion erdichten als ein philosophisches System erbauen läßt. Romantiker in der Seligkeit des erregten Gefühls, teilte er mit den Romantikern auch die Scheu vor trockenem Fach- und Paragraphenwerk: Fragmente, Ideen, Aphorismen gab er wie Novalis und Friedrich Schlegel. Aber darin war er modern, daß die gläubige Selbstzufriedenheit des sich genial fühlenden Menschen ihm abging, die jene erfüllte. Der allen hergebrachten Meinungen mißtraute, mißtraute auch dem Dogma von den offenbarenden Träumen des Genies; der argwöhnisch war gegen jede Autorität, blieb auf der Hut auch gegen den eigenen Ausspruch.

Deshalb bohrte er immer wieder an, was er selbst gezimmert hatte; deshalb mußte er, als zuletzt doch auch über ihn das Bedürfnis nach festen, dauernden „neuen Tafeln“ Herr ward über den Fanatiker der ewigen Entwickelung, sich selbst täuschen, sich selbst blenden durch einen erfundenen Halbgott, den Übermenschen, den Über-Nietzsche Zarathustra. So entstand seine Bibel, das Zarathustrabuch — das wunderbarste Zeugnis für das Menschliche und für das Göttliche in diesem einzigen Menschen.

Er hat sich gerühmt, er habe damit den Deutschen ihr tiefstes Buch gegeben. Nun, jeder Superlativ ist anfechtbar. Wir haben noch den „Faust“, wir haben Novalis, wir haben vielleicht auch noch ein oder das andere Buch von streng philosophischer Haltung, das man neben den „Zarathustra“ stellen könnte. Versucht man aber ernsthaft, deutsche (und erst recht nichtdeutsche) Bücher auf ihre Vergleichbarkeit zu prüfen, so wird man sich schließlich wundern, daß jener Ausspruch auf Größenwahn gedeutet werden konnte. Denn wahrlich — tief ist dies Buch wie nur je eins und reich an Abgründen des Denkens, bis in die noch kaum je ein Senkblei der Untersuchung sich gewagt hatte. Die Grundgedanken ihrer kristallenen Klarheit und Festigkeit sind nur die unterirdischen Ströme, die überall eine tropische Vegetation von blendenden, aber auch von nährenden, von berauschenden, aber auch von heilenden Blumen und Früchten hervortreiben. Die Kritik, die in den drei ersten Büchern die großen Leistungen der bisherigen Menschheit, in dem vierten (das nur der Abstieg vom Gipfel ist) die Typen ihrer Hervorbringer in unvergeßlich symbolischen Zeichnungen hinstellt, ist nur das scharfe Beil, mit dem Nietzsche die Bäume des Urwaldes behaut zu einem heiligen Haus für die Andacht der Zukunft.

Will man aber Nietzsche gerecht werden, so darf man sich von seinen eigenen Ungerechtigkeiten, vor allem der gegen das Christentum, mit der er zu der rationalistischen Beengtheit des Aufklärungsalters herabsinkt, nicht verblenden lassen. Nie darf man den Künstler in Nietzsche außer acht lassen. Die Freude an einem großartigen Kampfe spielt bei jeder Härte des Philosophen mit. Künstler ist er auch im Ausführen wie schon im Konzipieren der Gedanken. Er ist ein wahrer, wird oft ein großer Dichter durch die Energie, mit der er seine geistigen Erlebnisse festhält. Schon rein äußerlich fallen die prachtvollen Schilderungen ins Auge, etwa im „Zarathustra“ die einer Bergwanderung:

Düster ging ich jüngst durch leichenfarbene Dämmerung — düster und hart, mit gepreßten Lippen. Nicht nur eine Sonne war mir untergegangen. — Ein Pfad, der trotzig durch Geröll stieg, ein boshafter, einsamer, dem nicht Kraut, nicht Strauch mehr zusprach: ein Bergpfad knirschte unter dem Trotz meines Fußes. — Stumm über höhnischem Geklirr von Kieseln schreitend, den Stein zertretend, der ihn gleiten ließ: also zwang mein Fuß sich aufwärts.

Angeschaut ist da jede Einzelheit, und jede doch zugleich durchgeistigt, symbolisch geworden. Und welche Musik des Rhythmus! Den Rhythmus der deutschen Prosa hat niemand zu höheren Wirkungen gebracht, als Friedrich Nietzsche. Den Aphorismus, dessen kurze Geschichte bei uns erst mit Lichtenberg beginnt, hat er erst zu einer selbständigen Kunstgattung erhoben, wie Herman Grimm den Essay. Alle Künste der Abrundung, des Leitmotivs, der Anordnung, der Überschrift, eine ganz individuelle Interpunktion (die den Doppelpunkt charakteristisch bevorzugt), vor allem aber eine unerreichte Technik der Akzentverteilung im Satz wirken zusammen. Und doch genügte seinem hohen Kunstgefühl diese Meisterschaft des Ausdrucks für einen individuellen Gedanken noch nicht. „Ich erhaschte diese Einsicht unterwegs und nahm rasch die nächsten schlechten Worte, sie festzumachen, damit sie mir nicht wieder davonfliege. Und nun ist sie mir an diesen dürren Worten gestorben und hängt und schlottert in ihnen — und ich weiß kaum mehr, wenn ich sie ansehe, wie ich ein solches Glück haben konnte, als ich diesen Vogel fing." Wahrlich, der so fühlte, war nicht gemacht, Systeme und Enzyklopädien voll trockener „Vollständigkeit" zu schreiben. Aber ebensowenig konnte er sich, wie Lichtenberg oder die großen französischen Klassiker der „Pensées", La Rochefoucauld, Pascal, Amiel, mit einer Sammlung solcher einzelnen „Vogelkäfige" begnügen. Ein Aphorismus soll den anderen beleuchten, stützen, abrunden — so entstehen künstlerisch, nicht logisch, geordnete Rosenkränze. Und höher hinauf strebt er, die Einzelheiten zu einem Gewölbe aufzurichten, in dem ohne Leim und Mörtel jeder Stein für sich bleibt und doch das zyklopische Gefüge jeden für das Ganze unentbehrlich macht. So entstehen aus den Sammlungen einzelner Aphorismen Kapitel, Bücher, schließlich die ganze Zarathustrabibel. Welche großartige poetische Schöpfung ist vor allem dieser Zarathustra selbst: ein Faust, der den Teufel überwunden hat, der wirklich erkannt zu haben meint, „was die Welt im Innersten zusammenhält", und nun in großartiger Einsamkeit durch die Menschen schreitet, nur von seinen symbolischen Tieren begleitet wie

der Odhin der germanischen Mythologie! Hier ist die Vorahnung einer neuen großen Epik, die aus den Erlebnissen des modernen Menschen ein Heldengedicht von symbolischer Bedeutung aufbaut. Und die Prophezeiung einer neuen Lyrik liegt in großen Gefühlsausdrücken wie der prachtvollen Apostrophe „O meine Seele!“ („Von der großen Sehnsucht“ im dritten Teil des „Zarathustra“) mit ihrer echt lyrischen Hingabe an die Stimmung des Denkenden, Versunkenen. Die eigentlichen Gedichte wollen daneben mit wenigen Ausnahmen — den Hymnen Zarathustras — nicht allzuviel besagen. Als Zeugnisse sind sie wertvoll; selten als Kunstwerke. Sie sind Kinder der leichteren Stunden; in der wunderbaren Kraft einer neuen Prosa zeigt sich erst ganz das großartige Ringen dieser Seele, die es dürstete „nicht nach Glück, sondern nach seinem Werke“. In jedem Satz sehen wir ihn da in seiner Größe: immer ein sehnsüchtiger Prophet, immer ein furchtloser Kämpfer, immer ein glücklicher Künstler. Wie wäre die Zukunft zu preisen, wenn der Übermensch kommender Tage diesem Vorboten gliche!

Gerade diese hohe künstlerische Begabung fehlt Nietzsches Schülern größtenteils. Nietzsches Schwester, Elisabeth Förster-Nietzsche (geb. 1846), ist unter ihnen zuerst zu nennen, seine älteste und treueste Schülerin, die unermüdliche Pflegerin seiner geistigen Habe, seine treffliche Biographin und Erklärerin. Jüngere wie Paul Lanzky (geb. 1852: „Abendröte“ 1887, „Aphorismen eines Einsiedlers“ 1897), Fritz Koegel (1860—1904, früher an der Nietzsche-Ausgabe hervorragend beteiligt: „Vox humana“ 1892, „Gastgaben“ 1894), und der pseudonyme Paul Mongré („Sant' Ilario“ 1897: das bedeutendste Buch unter diesen Zarathustra-Apokryphen) stehen in Gedankenrichtung und Formgebung gleich stark unter dem Eindruck des Meisters, der weiterhin auch die neuere Kunstlyrik strengen Stils bei Stefan George und anderen mächtig beeinflußt hat. Wiederum Paul Rée oder Lou Andreas-Salomé haben von Nietzsche den stärksten Anstoß empfangen, ihm auch selbst etwas geben können, Rée in dem kräftigen, aber etwas englisch-materialistischem „Réealismus“ (nach Nietzsches Scherzwort) seiner Moralanalysen, Frau Lou mit dem von Nietzsche komponierten und oft ihm zugeschriebenen „Hymnus an das Leben“; später hat sie eine entschiedene Kluft getrennt, die auch in der Nietzsche-Biographie der Frau Lou („Friedrich Nietzsche in seinen Werken“ 1894) sich bemerkbar machte.

Carl Spitteler (geb. 1845 in Liestal, Kanton Basel-Land) hat mit Nietzsche eine kurze persönliche Berührung gehabt, die schwerlich genügte, um in einer dieser beiden originalen Naturen einen fruchtbaren Eindruck zu hinterlassen. Möglich ist es immerhin, daß sein „Prometheus und Epimetheus" ein Baustein zu der Riesenkuppel des „Zarathustra" ward. Dennoch ist Spitteler nicht nur der kleinere Denker, sondern auch der geringere Künstler. Es fehlt seiner Sprache weder an störenden Bequemlichkeiten, noch an eigentlichen Verstößen, als wolle er (wie der junge Goethe nach Lichtenbergs Urteil) „durch Prunkschnitzer die Sprache selbst originell machen". Am auffallendsten verletzt in seinen älteren Büchern der beständige Mißbrauch des absoluten Genitivs: finsteren, haßerfüllten, feinen, schrägen Blickes, heftigen Errötens, blinden Laufens, unerträglichen Empfindens; er rief leidenschaftlichen Verwehrens; und tödlichen Verzweifelns sucht' er immerfort umher. Neben dieser manierierten Stileigenheit begegnen Wendungen, wie: „die Frauen hie und da benutzten einen selben Löffel" oder: „also daß die Jungen es vernehmen, samt es wohl verzeichnen in ihr Herz". Es gibt immer Leute, die das bewundern; wir kennen bessere Beweise von Originalität, als Sprachwidrigkeiten. Aber auch der metrischen Form ist Spitteler nie recht Herr geworden. Vereinzelt begegnet wohl ein formvollendetes Gedicht in den späteren Sammlungen; die Regel aber bilden Verse voller Härten und Lässigkeiten, über die unsere Zunge nicht selten stolpert, wie Zarathustras Fuß auf dem steinigen Bergpfad. Auch vergreift er sich wohl, wie Hebbel und Grillparzer, im Ethos der gewählten Maße; doch gerade hierin ist ein stetiger Fortschritt nicht zu verkennen. Einfache Prosa der Erzählung oder des Essays hingegen gelingt ihm glatt und sicher.

Aber das vor allem bringt ihn doch in die Nähe des Größeren, daß auch er seine Probleme innerlichst durchlebt. Und die Probleme selbst sind die gleichen. Die für ihn besonders charakteristischen „Extramundana" (1883) bezeichnet er selbst als „Gedichte, welche das Dasein zum Gegenstand haben". Das Erfassen der ungeheuren Wirklichkeit in ihrer unbegreiflichen Totalität bildet die Grundidee auch seiner poetischen Produktionen. Auch ihm ist das Rätsel dieses widerspruchsvollen Gesamtdaseins zu einem künstlerische Bewältigung fordernden Problem geworden:

Und die Seele mit erschrecktem Staunen
Hat erkannt ein riesengroßes Weltsein.

Auch ihn, gerade weil er eine Natur voll künstlerischer Sehnsucht ist, peinigt die Unvollkommenheit dieser Schöpfung. Auch ihm ist hieraus das Bedürfnis erwachsen, eine schönere Zukunftswelt sich auszumalen, in der der jetzt noch junge Übermensch die rohe Herrschaft der Natur durch lichtvollere Ordnung ersetzt, in der der einsame Schöpfer Gott und die herrische Welt ein beglücktes Liebespaar werden. Den Übermenschen zeichnet er freilich nur im Relief, während Nietzsche seine Statue massiv aufbaut. Doch der Schattenriß stimmt: „Verstand, der scherzt, und Größe, welche lächelt.“ Gut Fontanisch meint er: „ein feierlicher Kerl ist niemals groß.“

So kommt auch er, wie Nietzsche, aus seinem Idealismus heraus notwendig dazu, „mit dem Hammer zu philosophieren“. Voll Schärfe sind die Satiren der „Extramundana“, der „Literarischen Gleichnisse“, der „Balladen“. Aber er bleibt dabei nicht stehen. Er will das große Problem der Realität in ihrem schillernden Glanze, in ihren verlockenden Widersprüchen, in ihrer unentwirrbaren Macht auch positiv bewältigen. Das ist für den künstlerisch angelegten Menschen nur mit dem uralten Zaubermittel der Mythologie möglich. Als Mytholog fühlt sich auch Spitteler. Sein ältestes Werk, „Prometheus und Epimetheus“, ist ein großes und ziemlich wirres Nest erfundener Mythen. „Was der Dichter eigentlich will“, schrieb Gottfried Keller an Josef Viktor Widmann, „weiß ich nach zweimaliger Lektüre nicht. Trotz aller Dunkelheit und Unsicherheit aber fühle ich alles mit und empfinde die tiefe Poesie darin.“ Oft erinnern die „dunkeln Gebilde“ an den Ton des „Zarathustra“, wenn etwa eine dicke Dummheit am Boden kriecht, „und war von Herzen eine echte Dummheit, grün und gelb mit Schleim und Warzen übermalt“. — Noch mehr „Rätsel“, noch weniger „Gedicht“ sind, trotz Spittelers Verteidigung, die „Extramundana“ mit ihrer allzu mühsam gesuchten dumpfen Kunst.

Eine neue Stufe bedeuten die „Schmetterlinge“ (1889), die „Literarischen Gleichnisse“ (1892) und „Balladen“ (1896). Die Titel der beiden letzten führen irre: sie sind aus einem gewissen Trotz heraus so eigensinnig gewählt. Die „Gleichnisse“ und die „Balladen“ sind Parabeln, in denen der Verfasser seine Weltanschauung in der Form einer knappen Erzählung vor-

führt. Balladen im engern Sinne fehlen zwar nicht, aber auch sie sind lehrhaft gemeint. Überall kommt es Spitteler darauf an, eine einzelne gemeingültige Erfahrung von zwei oder drei Typen wirksam, wie ein Schattenspiel an der Wand, darstellen zu lassen. Wie der Verräter Christi zum fanatischen Orthodoxen wird („Das Testament des Judas Ischariot"), wie die voreilige Streberei von der phlegmatischen Solidität überholt wird („Swinegel und Hase"), wie eine königliche Natur alle Not eher trägt, als daß sie sich zu einer häßlichen Gebärde zwingen ließe („Parysatis" — alle aus den „Literarischen Gleichnissen"), am liebsten, wie ein hoher königlicher Geist unter dem Druck der herrschenden Alltäglichkeit leidet („Nur ein König", „Die traurige Geschichte vom goldenen Goldschmied"), das wird in packenden Bildern vorgeführt. Dann aber geht der Dichter vom typischen Menschenschicksal hier nicht nur ins Weitere, sondern auch ins Engere. Sein Vaterland wird ihm fast ein Abbild der ersehnten Zukunftswelt, und dem Behagen an der freien, fröhlichen Vaterlandsliebe gibt vor allem das unvergleichliche Gedicht von der jodelnden Schildwache Ausdruck. Aber auch die reizende, an Gottfried Keller erinnernde Idylle „Kommissionsfriede" und die großartige Ballade „Die Jurakönigin" sind von dieser überströmenden Vaterlandsfreude erfüllt. Sie gibt den reifsten Dichtungen Spittelers ihren eigenen Ton.

Etwas von diesem anheimelnden Behagen an der Heimat durchdringt auch die Erzählungen Spittelers. Ein lehrhaftes Element fehlt auch seinen Novellen nicht („Friedli, der Kolderi" 1891). Doch macht sich die künstlerische Freude am Leben hier freier als in den Parabeldichtungen Luft; und reich und frisch entfaltet sie sich in seiner schönsten Gabe, dem köstlichen Idyll „Gustav" (1892), in dem der alte Eichendorffische Taugenichts durch gesunden Realismus und kräftige Lokaltöne verjüngt wird. Bedeutender noch ist die tragische „Darstellung" „Conrad der Leutnant" (1898). Eine besondere Kunstform bedeutet sie allerdings nicht, wie der Dichter wollte; es ist einfach eine straffe Erzählung vom selben Zuschnitt wie etwa gewisse Novellen Hebbels. Es ist für diese suchende Zeit, wie einst für die der Stürmer und Dränger, der Romantiker, des Jungen Deutschland bezeichnend, wie eifrig „neue Kunstformen" ausgetüftelt werden.

Dann sammelte Spitteler all seine Künste, die tiefsinnige Grübelei und die packende Anschaulichkeit, Allegorie und Psychologie

in seinem Hauptwerke zusammen: dem „Olympischen Frühling" (1900—1903). Etwas ganz Neues will diese „kosmische" Poesie sein, mythologische Dichtung wie sie die Urzeit schuf. Das nun ist sie nicht; in der Regel gleicht sie den geistreichen allegorischen Spielen der alten Spanier und Franzosen mehr als der echten Mythenpoesie; ihr kommen Lenau und Mörike näher, als der eigenwillige Schöpfer eines neuen Mythensystems. Aber gerade die ungeheure Menschlichkeit seiner Götter und Göttinnen, gerade die groß angeschaute typische Artung der Schicksale, gerade die gewaltig unser Gefühl ergreifende Stimmung seiner heroischen Landschaften — dies alles gibt dem kühnen Werk eine Größe, die es einsam macht in seiner Zeit. Und die geniale Behandlung der Sprache dient dieser Größe, zu der die auch hier lässige Verskunst mit ihrer dumpfen Monotonie schließlich mehr zu passen scheint, als bessere Verse vermöchten.

Wenig Gutes kann ich dagegen den gesammelten Feuilletons nachsagen, die Spitteler als „Lachende Wahrheiten" (1898) erscheinen ließ. Gesuchte Paradoxien oder billige Trivialitäten — wie daß man ein Jubiläum nicht feiern solle, denn der Mensch werde doch nicht nun auf einmal 70 Jahre alt! — werden in anspruchsvoller und doch trockener Form vorgetragen. Jeder Artikel enthält je einen solchen Einfall und ja weiter keine Idee mehr; höchstens wird einmal die zu Olims Zeiten beliebte Manier der Einkleidung in parodistisch-biblischen Ton totgehetzt. Wie viel höher als dies sauersüße Lachen des Überlegenen steht der weise Übermut seiner „Glockenlieder" (1906)!

Ist Spitteler kein großer, aber doch ein origineller Dichter, hingegen als Kritiker und Journalist durchaus nicht an seinem Platz, so gilt von den Brüdern Heinrich Hart (1855—1906) und Julius Hart (geb. 1859) genau das Gegenteil. Julius Hart vor allem, der bedeutendere der beiden Brüder — deren brüderlich-liebevolles Gemeinschafts- und Kampfleben Ernst v. Wolzogen in seinem „Lumpengesindel" in lustiger Übertreibung geschildert hat —, gehört zu den verdienstvollsten Kritikern die wir überhaupt besitzen. Die „Kritischen Waffengänge" (1882) der Brüder, in denen er führte, gehören zu den wichtigsten Vorboten einer neuen Kunstperiode, die sie eröffnen halfen. Es gelang ihnen, die „mürrische, greisenhafte Ansicht zu bekämpfen, als seien wir rettungslos dem literarischen Epigonentum verfallen", für neue Kunst „den moralischen

Boden zu schaffen oder vielmehr zu festigen." Das war ihr Verdienst, daß sie wieder Prinzipien hatten. „Das erste Axiom eines Gesetzbuches für die Kritik sollte lauten: das bloße Urteil ist nichts, die Begründung ist alles." Die ernste, sachliche Begründung macht die mannigfaltigen Besprechungen der Brüder in ihrem eigenen „Kritischen Jahrbuch" (1889, 1891) und später in zahlreichen Zeitungen so wertvoll; ich habe nie eine Rezension von Julius Hart gelesen, aus der nichts zu lernen gewesen wäre.

Aber freilich — Kritiker mit Prinzipien werden selten bedeutende Dichter sein. Aus der Kritik sind alle Werke von Julius Hart geboren, viel viel mehr als etwa bei dem größten, aber auch temperamentvollsten Kritiker Deutschlands, bei Lessing. Der Verfasser einer „Geschichte der Weltliteratur" (1894—1897), der Blütenlesen aus spanischen und persischen Dichtern (1883, 1885) veröffentlicht hatte, ist auch in seinem eigenen Gedichtbuch „Sansara" (1878) ein Eklektiker im alten Münchener Stil. Einheitlicher hebt er im „Homo sum" (1888) und dem an ergreifenden Tönen lyrischer Grübelei nicht armen Brevier „Triumph des Lebens" (1900) „ringende Flügel des inbrünstigen Aufschwungs zum Ewigen", um Karl Henckells poetische Charakteristik zu zitieren. Aber einen neuen Ton hat er doch auch hier nicht gefunden. Er habe, lehrt man, die Poesie der Großstadt in Gedichten wie „Berlin" entdeckt. Entdeckt war sie längst von Franzosen und Engländern, und in ihrer realistischen Größe, während Hart wie ein Romantiker das große Ungetüm durch Vergleiche mit Meer und Schiffergeschrei glaubt poetisieren zu müssen.

Poetisch wirkt Julius Hart viel eher, wenn er philosophiert. „Der neue Gott" (1899), sein großes Glaubensbekenntnis, hat Stellen von hinreißendem Schwung, da vor allem, wo seine religiöse Überzeugung: „die Welt ist Gott, und der Mensch ist die Welt" Ausdruck verlangt. Er kämpft hier leidenschaftlich gegen Nietzsche; und gerade hier zeigt er, wie nah er ihm verwandt ist. Die glühende Sehnsucht nach einer neuen Zeit, nach einer größeren Menschheit teilen beide und das Vertrauen, eine von großen Geistern planvoll geleitete Entwickelung könne dorthin führen; die Verachtung der vielzuvielen und die fast krankhafte Geringschätzung der eigenen Zeit teilen sie. Aber der begeisterte Verehrer der großen Wissenschaft, der im Grunde der Seele demokratische Großstadtbewunderer mußte Nietzsche opponieren. Doch auch wo er ihn

mißversteht, bleibt er ein würdiger Widersacher. Zu den vielzuvielen gehört er nicht, die Zarathustra verachtete; nein, zu den wenigen, den neuen Menschen.

Der ältere Bruder ist, wie der jüngere, zuerst mit philosophischer Lyrik („Weltpfingsten“ 1878) hervorgetreten, in der triviale Töne und allzu bequeme Reime die Freude an dem tiefen Ernst des ringenden Dichters verderben. Später kam er wieder ganz aus der Theorie heraus, zu dem großen Fehlgriff seines „Liedes der Menschheit“ (seit 1887). Schack hat in seinen „Nächten des Orients“ die Kulturgeschichte in farbenprächtigen Gemälden zu entwickeln versucht; bei seinem Bewunderer blieb die verfehlte Grundidee übrig, die Kunst der Ausführung versagte. Weil die Idealisten die Kleinkrämerei der Spezialisten verachteten, sollte nun der „große Gegenstand“ an sich große Kunst verbürgen. Die Kritik staunte: noch niemand habe sich eine so große Aufgabe gestellt. Als ob die Größe einer Aufgabe von dem zeitlichen Umfang des behandelten Gegenstandes abhinge! Friedrich Wilhelm I. vertrieb sich, wenn die Gicht ihn plagte, damit die Zeit, daß er seine Riesengrenadiere abkonterfeite; ist nun solch ein Bild wirklich um des „großen Gegenstandes“ willen bedeutender als ein Kinderporträt von Velasquez? Auf die geistige Durchdringung des Stoffes, auf die individuelle Notwendigkeit der Form kommt es an; in einer kleinen Novelle von Fontane oder Gottfried Keller steckt mehr „Entwickelung des Menschen und der Menschheit“, steckt vor allem mehr echte Poesie als in diesen mühsam gepinselten Wandbildern zum kulturhistorischen Anschauungsunterricht.

Es ist etwas Jungdeutsches in den Brüdern Hart. So schroff auch der Jüngere über jene Schule urteilt — ihre Neigung, neue Kunstformen zu konstruieren, ihre kritische Befähigung und ihre poetische Unzulänglichkeit erinnern an die Wienbarg und Mundt und Laube.

Überblickt man all diese Namen, die großen und die kleineren, so fühlt man, wie viel neue Gegenstände nach Beherrschung, wie viel neue Kräfte nach Zucht riefen. Zwei große Hilfsmächte rief man an: das Beispiel fremder Meister, und die ästhetisch-kritische Doktrin, die man oft wieder an jenen schulte. Ein leidenschaftlicher Lerneifer erfüllte die Zeit: sie verdiente es, in Nietzsche einen mythischen Heros zu besitzen!

Zwanzigstes Kapitel

Fremde Vorbilder und deutsche Pfadsucher

Je näher wir der Gegenwart kommen, desto schwieriger wird es, die Lineamente zu enträtseln. Nicht daß wir an jener alten Lehre festhielten, Literaturgeschichte könne nur von „abgeschlossenen Perioden" geschrieben werden. Fast möchten wir im Sinne jenes Paradoxons Droysens — „die Geschichte hat sich nur mit dem zu beschäftigen, was lebendig ist" — das Gegenteil behaupten: nur solche Perioden könnten mit wirklichem Einfühlen und Mitfühlen dargestellt werden, die noch wirksam sind. Hätte ich nicht mitfühlende Freude an dem Ringen gerade der Gegenwart — ich hätte dies Buch wohl ungeschrieben gelassen. Aber das ist klar, daß hier eben dem Tasten, dem Raten Raum gestattet werden muß. Ganz naiv muß man hier nachzeichnen dürfen, wie die Primitiven: die Perspektive steckt erst in den Anfängen. Manche Figur, die auf dem zweiten Plan steht, wird bei uns noch mit Gestalten des Vordergrundes gleiche Höhe haben. Licht und Schatten können wir noch nicht fein abtönen. Aber wir suchen zu erzählen, was wir erleben: das ist immer etwas.

Soll man für das Jahrzehnt von 1880—1890 nach einem Generalnenner suchen, so kann sich nur ein Wort anbieten, viel verrufen, und doch nicht ohne den Oberton geheimer Vorzüge: Nervosität. Nervös ist man in diesem Jahrzehnt, wie man es kaum in den Tagen Solitaires und der Gräfin Hahn war; nervös ist man allgemein, wie es zur Zeit der Romantiker nur die Privilegierten waren. Eine unruhige Hast überall: in der Gesetzgebung wie im Kunstgewerbe, in den Moden wie in den Weltanschauungen. Mit atemloser Unruhe wirft man sich von der einen Seite auf die andere. Die Entlassung des Reichskanzlers, der dreißig Jahre lang der politischen Welt den Stempel seines Geistes aufgeprägt hatte, besiegelt nur am Ausgang dieser Epoche eine Zeit von Gärungen und Wallungen, die längst, noch unter dem alten Kaiser, eingesetzt hatte.

Man war nervös; man war überreizt. Man war das Alte

satt, und das Neue war noch nicht schmackhaft. Aber man war bei aller scheinbaren Blasiertheit voll von Hoffnung, voll von Glauben. Man erwartete überall, wie Nora in Ibsens Drama, „das Wunder“, das Unerhörte. Man wollte es sehen und sah es deshalb, wie der Pfarrer in Björnsons „Über unsere Kraft“ auch da, wo nur recht Menschliches vorlag. Das ist in der Welt nicht anders. „Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind.“ Dies nervöse Jahrzehnt brachte den Glauben zur Reife; das nächste sollte das Wunder bringen.

Stärker als seit lange ließ sich die deutsche Literatur in dieser Epoche von fremden Vorbildern mitbestimmen, wie das bei ihrem suchenden, erwartenden Charakter natürlich war. Wohl hatten einst Walter Scott und dann wieder Charles Dickens und auch Bulwer bestimmend auf unsern Roman eingewirkt, Victor Hugo die Lyrik Freiligraths und seiner Genossen beeinflußt; aber Zola erst hatte einer ganzen Generation als Vorbild gegolten. Sein gewaltiger Einfluß war nun schon im Abnehmen; dafür begannen die französischen Symbolisten Baudelaire, Verlaine, Mallarmé an jüngeren deutschen Autoren Verehrer und Schüler zu finden. Wenn die Naturalisten um Zola (nach der Terminologie Goethes) in der „einfachen Nachahmung der Natur“ befangen blieben, steckten die Symbolisten fast durchweg in der „Manier“; den „Stil“ hatten beide Schulen noch nicht gefunden. Das Individuelle überschätzten die Franzosen jetzt durchweg: die Naturalisten überschätzten es im Objekt, die Symbolisten im Subjekt.

Der neuen Kunst, dem neuen „Stil“ kam man im Norden erheblich näher. Dostojewski (1821—1881) war noch ganz Naturalist, Turgenjew (1818—1883) vielfach Manierist gewesen; Tolstoi (geb. 1828) erhob sich in „Krieg und Frieden“ (1865) und „Anna Karenina“ (1874—1876) zu einem neuen epischen Stil. Hier war zumal in „Krieg und Frieden“ die breite völkerpsychologische, zumal in „Anna Karenina“ die soziale Basis; hier war schärfste Erfassung der Einzelheiten, wie sie der geübte Jägerblick des Slawen schon bei Turgenjew gezeitigt hatte; hier war dabei die starke Eigenheit einer Persönlichkeit von ausgesprochenster Selbständigkeit der Weltanschauung. Das religiöse Element in nationaler Färbung — danach begehrte man auch in Deutschland; den „deutschen Gott“ wollte Richard Wagners Schüler, Heinrich v. Stein, dem Volke wiedergeben, und Hans Herrig, Paul de Lagarde, Julius

Hart, sonst in nichts einig — national-religiöse Gesamtempfindung strebten sie alle an. Den tiefsten Eindruck vielleicht machte Tolstois „Macht der Finsternis“ (1887): ein realistisches Drama von starker Kraft der Charakterzeichnung und noch stärkerer der Weltanschauung. Der Gegensatz zu der herrschenden Kompromißmoral, der leidenschaftliche Ernst der sittlichen Forderung wirkte in unserer Welt der laxen Halbheiten wie ein Wunder. Der christliche Übermensch, der die Welt durch Bedürfnislosigkeit, durch Wahrhaftigkeit, durch Liebe überwindet, trat neben den genial-heidnischen, wie bei Schopenhauer Genie und Heiliger die Höhepunkte der Menschlichkeit bedeuten.

Ein realistisches Drama kam auch von Schweden her. August Strindberg (geb. 1849) gehört zu jenen Schwachen, die ihre Meinung immer nur auf dem Umweg über die Befragung der herrschenden Ansicht erlangen: diese zu negieren halten sie dann, wie Friedrich Schlegel, für originell. So kam er, wie Friedrich Schlegel, vom fanatischen Widerspruch gegen die herrschende Moral zur Unterwerfung unter die katholische Kirche (freilich dann auch wieder, ein umgekehrter Zacharias Werner, zu einem Luther verherrlichenden Drama); so von Nietzsche zu Swedenborg. Aber auch er besaß das scharfe Auge der Nordleute, ihre gern typisierende, aber nie oberflächliche Psychologie. Seine Romane haben mehr Staunen als Nachfolge gefunden; nur Hermann Bahr ward in seiner „Guten Schule“ (1890) zum Nachahmer des Autors von „Am Meer“. Aber seine leidenschaftlich-tendenziösen und fanatisch-realistischen Tragödien „Der Vater“ (1887) und „Fräulein Julie“ (1888), letztere mit einem sehr geistreichen dramaturgischen Vorwort, machten tiefen Eindruck. Man fühlte: dieser Mann ist von seinen persönlichen Empfindungen so ganz ausgefüllt, daß er sie zu Gestalten verdichten muß, um mit ihnen zu kämpfen. Laura im „Vater“, der Lakai in „Fräulein Julie“ — was sind sie, als typische Verkörperung des Weibes und der Bedientenseele, wie Nietzsches Verehrer sie verabscheut? Er muß sie auf die Bühne reißen, unmittelbar, nackt; was kümmern ihn Kulissen und Hintergründe! Es handelt sich um eine Exekution, nicht um ein ästhetisches Spiel. Nur wenige Zeugen sollen dabei sein, ein kleines Theater mit gebildeten Zuhörern; die sollen die Sache von Anfang an miterleben, als säßen sie oben auf dem Sofa — und sollen dann Strindberg recht geben. So ward aus ganz persönlichem Empfinden heraus ein konsequent naturalistisches Drama. Denn

in seinem Empfinden ist Strindberg, der Halbfinne, so unmittelbar, so barbarisch-ungebrochen, wie er in seinem Denken unselbständig und autoritätsbedürftig ist — dann am meisten, wenn er die Autoritäten leugnet.

Viel weniger originell als Schriftsteller, wirkte Björnstjerne Björnson (geb. 1832) vor allem als Persönlichkeit. Wie Tolstoi eine Apostelnatur, wie Strindberg oder Brandes voll elementarer Leidenschaftlichkeit im Hassen und voll glühender Vaterlandsliebe, wie Ruskin ein orthodoxer Idealist, war der große, breite Mann mit dem prachtvollen Kopf, von dessen hoher Stirn sich die glänzende Haarwand so steil abhebt, selbst ein „Übermensch", wie keiner von ihnen. So intensiv lebt keiner von ihnen das Leben wie er, der immer mit allen Kräften bei allem ist, jeden Augenblick Dichter, Prediger, Politiker, Ästhetiker zugleich. Wie er hassen kann, weiß nur, wer seine politischen Dramen („Der Redakteur" 1875, „Der König" 1877) kennt; sie sind kaum nach Deutschland gedrungen. Uns ist er der Erzähler kräftiger Dorfgeschichten, die aber Anzengruber und Rosegger kaum übertreffen, und des realistisch-moralischen Dramas „Ein Fallissement" (1875), dessen ungeschickte Technik und zum Teil ganz konventionelle Zeichnung über der Energie, mit der moderne Probleme angefaßt wurden, vergessen werden konnten. Seine großartigste Schöpfung, das Drama „Über unsere Kraft" (1896), übersah man lange; so mächtig hatte inzwischen Ibsen den Nebenbuhler in den Hintergrund gedrängt.

Henrik Ibsen (geb. 1828 in Skien in Norwegen, gest. 1906) wurde unser stärkster Lehrmeister. Auch er ist nicht ohne langes und mühevolles Suchen zum Finder geworden. Auch ihn leitete ein starkes feuriges Temperament sicherer, als unsere „Regeneratoren der Kunst", die Hamerling und Jordan und selbst Hebbel und Otto Ludwig, Theorie und Experiment geleitet hatten. „Alles oder nichts" war einst seine Parole, bis die Erfahrungen seiner dramatischen Laufbahn ihn zu dem entgegengesetzten Wahlspruch führten: mit den vorhandenen Mitteln so viel wie irgend möglich zu erreichen. Erst ein Schüler des formlosen Geniedramas, schulte er sich dann an der sicheren Technik der Franzosen, durch persönliche Arbeit als Dramaturg so gut wie durch unseres Hettner vortreffliches Buch über das moderne Drama gefördert. Als politischer Agitator und romantischer Lyriker fing er an, um der direkten Agitation und der Lyrik später entschieden den Rücken zuzuwenden.

Die „Nordische Heerfahrt“ (1858) vereinigt noch Romantik und Realismus, etwa wie Heinrich v. Kleists „Hermannsschlacht“, doch ohne deren Poesie. Aber die „Komödie der Liebe“ (1862) führt bereits ein romantisches Problem — die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe, jenen verhängnisvollen Lieblingssatz der Schlegel und Immermann — in annähernd realistischer Weise durch, freilich unter starker Anlehnung an die Schablonenpsychologie der Franzosen. Dann wirken wohl persönliche Erfahrungen — ein inneres Messen seiner bis jetzt erfolglosen Talente an dem von Göttern und Menschen geliebten Schulkameraden Björnson — wie bei Strindberg, wie einst bei dem jungen Goethe und dem jungen Schiller, zum Durchbrechen des historisch-realistischen Standpunktes in den bedeutenden „Kronprätendenten“ (1863). Schon war man sich der Feindschaft gegen die herrschende Mode bewußt: Björnson war (1859) Vorsitzender einer „Norwegischen Gesellschaft“, die, bezeichnend genug, auch den Kampf gegen den verflachenden Konventionalismus der Düsseldorfer Malerschule in ihr Programm aufnahm — Ibsen sein Stellvertreter. Aber wo die neue Kunst liege, wußte man noch nicht. Ibsen experimentiert mit großen geistreichen Buchdramen: „Brand“ (1866), der Tragödie der idealistischen Überhebung, „Peer Gynt“ (1867), einem satirisch-symbolischen Märchendrama, „Kaiser und Galiläer“ (1873), einem tiefsinnigen Geschichtsdrama großen Stils. Hier bekennt er sich zu dem Glauben der neuen Zeit: der Hoffnung auf ein „drittes Reich“, das heidnische Schönheit und christliche Tiefe vereinigen wird, Staat und Kirche mit einem höheren Tempel überbauen soll. Und mit dem Glauben hat er die Kraft gefunden. Von nun an ist er erst ganz er selbst: der Meister des experimentellen Dramas. Er greift ein einzelnes Problem aus dem Umkreis seines Hoffens und Zagens auf: den Glauben an das „Wunder“ („Nora“), den Gegensatz von Idealismus und praktischer Volksfürsorge („Volksfeind“), von Idealismus und nüchternem Abfinden mit der Wirklichkeit („Wildente“); den Kampf gegen die Vererbung („Gespenster“) oder gegen die eigene Sehnsucht („Frau vom Meere“); den Kampf zwischen falschem Titanentum und bescheidener Hingebung („Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „John Gabriel Borkman“). Das Problem verdichtet sich ihm in Personen, die er deutlich und fest sieht und beobachtet, und in einer einfachen, meist mit einem symbolischen Zug (die Quelle im „Volksfeind“, die Wildente, die weißen Pferde

auf Rosmersholm, Lövborgs Buch, Solneß' Turm, Eyolfs Krücke, der Schlitten mit den Silberschellen im „Borkman") ausgeschmückten, oder vielmehr in diesem Symbol kondensierten Fabel. Nun geht er monatelang umher und beobachtet seine Figuren. Was werden sie, die er nun so genau kennt, in dieser Situation tun? und nun in dieser? Er beobachtet es und schreibt es einfach nach, wie ein Physiker sein Experiment. Er hat nur dafür zu sorgen, daß alle störenden Elemente fernbleiben, die die Reinlichkeit des experimentellen Prozesses stören können. Er hat die Figuren „nur" erschaffen, nur angeschaut; nun leben sie sich aus, sprechen sie sich aus. Was nicht zum Experiment gehört, geht ihn nichts an. Sein Verehrer Hoffory fragte einmal Ibsen, ob in den „Gespenstern" der Tischler Engstrand das Feuer im Spital angelegt habe. „Das weiß ich nicht", antwortete der Dichter lächelnd. Er weiß es wirklich nicht. Aber was zu der Entwickelung der gegebenen Situation gehört, das weiß er aufs genaueste. Aus jener wochenlang nicht unterbrochenen Beobachtung seiner Figuren kennt er sie bis ins Innerste; sie machen keine Gebärde, sprechen kein Wort, das sie noch anders sprechen könnten. Daher die unvergleichliche Rundung der Personen; Figuren so voll, so von allen Seiten beleuchtet und ausgearbeitet wie Hjalmar in der „Wildente", Nebenfiguren wie Moortensgaard in „Rosmersholm" hat man seit Shakespeare kaum gesehen.

Aber freilich — es bleibt eine Problemdichtung. Die Figuren bleiben Mittel zum Zweck; sie sind nicht Selbstzweck. Deshalb jene bösen vierten Akte, in denen die Hauptfiguren sich so ausführlich über das Problem aussprechen. Realistisch ist das: gewiß würde es Rosmer und Rebekka oder Borkman und den Seinen ein Bedürfnis sein, sich so auseinanderzusetzen. Dramatisch ist es nicht; es ermüdet, wie manche naturalistische Einzelheit im Dialog; es verstimmt durch die Absichtlichkeit, wie jene Symbole. Ebenso ist der oft „stumpfe" Schluß, das Fragezeichen am Ende realistisch: das Experiment hat eben zu keinem klaren Ergebnis geführt; wie die menschlichen Komödien und Tragödien zumeist, läßt es sich verschieden deuten. Aber dramatisch ist auch dies nicht: die Kunstform verlangt nun einmal eine scharfe Auflösung. Zuweilen gibt Ibsen das auch, wie in „Nora", den „Gespenstern", „Rosmersholm"; aber auch dann hat der Schluß meist etwas Problematisches, als werde dem Experiment gewaltsam ein Ende gemacht. Nicht

immer: „Nora“, die „Wildente“, im wesentlichen auch die „Gespenster“ sind technische Meisterwerke vom Anfang bis zum Schluß, glänzend in der Exposition, zwingend in der Fortführung, wirksam im Abschluß. Aber namentlich die späteren Dramen, nach der Blütezeit in Dresden (1865—1886), zeigen die Nachteile der Einsamkeit: der Autor hat sich zu lange mit seinen Figuren eingesperrt, hat die Welt und die Zuhörer insbesondere vergessen. Bühnenwirksam sind die psychologisch und technisch schwächeren Stücke der Zeit vor dem Höhepunkt („Stützen der Gesellschaft“ 1877) mehr als die danach, die aus der Münchener Zeit (von „Rosmersholm“ ab).

Langsam hat der große Dramatiker Deutschland erobert. Björnson war längst bei uns berühmt, als Ibsens Name noch in den Nachschlagebüchern fehlte. Seit den „Gespenstern“ (1881) begann er bei uns ein Gegenstand des Kampfes zu werden. Die „Freie Bühne“ in Berlin (1889 von Th. Wolff, Brahm, Schlenther, Harden, der dann ausschied, den Brüdern Hart u. a. begründet) hat ihr Hauptverdienst neben der „Entdeckung“ Hauptmanns in dem Wirken für Ibsen. Heute ist über seine Bedeutung ein Streit nicht mehr möglich. Keine Anfeindung kann noch etwas an der Tatsache ändern, daß die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts keine stärkere Dichterkraft gesehen hat als Henrik Ibsen.

Aber bei all seiner technischen Meisterschaft, bei der Genialität seiner Anschauung, bei der Tiefe seiner Gedanken — das Größte bei Ibsen bleibt doch jene große Sehnsucht. Fordernd ist seine Dichtung immer; ein Idealist war der große Realist allezeit, ob ihn sein Hoffen zu dem Optimismus der „Frau vom Meere“, ob zu dem Pessimismus von „Rosmersholm“ trieb. Darin gehört der graue Meister ganz zu der „neuen Generation“; er baut keine Systeme; aber er hat leitende Gedanken. Er sucht; er verlangt. Das vor allem hat ihn bei uns populär gemacht. Wäre er die automatische Dramenmaschine, als die man ihn geschildert hat, die alle zwei Jahre pünktlich ein Drama abliefert und sonst sich um nichts in der Welt kümmert — wir fänden keine Brücke zu dem Menschen. Die heiße Sehnsucht, die ihn zu immer neuen Experimenten treibt — die ist das Modernste an ihm. Was verhilft uns zu den „Adelsmenschen“? Unbedingter Individualismus? Rücksichtsloser Wahrheitsfanatismus? Liebe zu den Armen und Schwachen? Er fragt immer wieder; und seine letzten Antworten sind die mildesten gewesen und stehen denen Tolstois und Björnsons

am nächsten, bis der Epilog „Wenn wir Toten erwachen“ sie — vielleicht — widerrief.

Dies Suchen charakterisiert vor allem auch bei uns die führenden Geister. Nach einer neuen Kunst suchen sie, einer neuen Wahrheit — einer neuen Menschheit. Enthusiasten, zuweilen auch Phantasten, sind sie doch alle zugleich Kritiker.

Auf der Schwelle bleibt Franzos stehen, von dem Geist der Aufklärungszeit zu stark beherrscht, um in den Kampf um die neue Technik einzutreten. Karl Emil Franzos (1848—1904) ward zum Schriftsteller aus der Sehnsucht nach den „neuen Menschen“. Eine tiefe Sehnsucht nach dem „deutschen Paradiese“, dem Heimatland der Bildung, pflanzte der Vater, dessen Vater sich schon „in Mendelssohn, Lessing und Schiller hineingelesen“ hatte, dem träumerischen Jungen ein. Zu dem Ideal, das bei uns ein halbes Jahrhundert früher geherrscht hatte, wurde der Knabe erzogen. Bald lehrte die Wirklichkeit den Träumer nur zu kräftig, wie weit man von diesem Ideal entfernt sei. Am eigenen Leibe spürte er es, und rings um sich sah er Haß und Feindschaft zwischen Christen und Juden, Katholiken und Griechisch-Orthodoxen, Streng- und Freigläubigen, zwischen Polen und Ruthenen, Deutschen und Slawen; zwischen Adel und Bauern, Kaufleuten und Beamten. Fast zufällig kam er dazu, Jugenderinnerungen zu schreiben. Die „Juden von Barnow“, anfangs von 17 Verlegern abgewiesen, wurden erst (1877) durch den Erfolg der später entstandenen Novellen und Skizzen „Aus Halbasien“ (1876) auf die Bahn gebracht. Seitdem ist das Buch in sechzehn Sprachen übersetzt worden.

Das ethnologische Interesse hatte gewiß an dem raschen Erfolg des Buches keinen geringen Anteil. Dennoch würde man irren, wenn man die Wirkung dieser Bücher einfach der von interessanten Reise- und Landschaftsschilderungen gleichsetzte. Zunächst kam der Sympathie des Autors mit starken ungebrochenen Leidenschaften, mit der Empörung gegen das geschriebene und für das „höhere Gesetz“ die Strömung zum Kraft- und Übermenschlichen entgegen. Und dann, was die Hauptsache war: Der Dichter selbst interessierte als eine Persönlichkeit von starker Eigenart. Er selbst konnte unter den merkwürdig gemischten und doch wieder innerlich einheitlichen Gestalten seiner Werke stehen. Diese leidenschaftliche Hingabe an das Ideal politischer und religiöser Aufklärung war man nicht mehr gewohnt; und ein gewisses Maß von Unmodernität

ist immer zeitgemäß. Bei Franzos kam gerade dies aus dem Innersten: gerade hier hatte die Mischung verschiedenartiger Elemente eine starke Eigenart erzeugt. Mit vollem Recht sieht Richard von Muth in K. E. Franzos den letzten Abkömmling jener eigentümlichen literarischen Schule, die seit der Revolution durch deutsch-österreichische Autoren von jüdischer Abstammung gebildet wurde und ihren Mittelpunkt in Prag fand. Leopold Kompert mit seinen „Geschichten aus dem Ghetto" und der rührige Vielschreiber Ludwig August Frankl (1810—1894; „Der Primator" 1861) sind ihre Hauptvertreter; daneben sind besonders der Böhme Moritz Hartmann, der Mähre Hieronymus Lorm, der Ungar Karl Beck zu nennen. Für diese Naturen bedeutete die Revolution noch viel mehr als etwa für Herwegh oder Sallet: für sie sollte sie die Tore aus dem Ghetto aufreißen und eine ungeheure Wandlung vollziehen von dem bisher noch neben der „Christenheit" stehenden Juden zu dem vollgültigen Mitglied der Kulturmenschheit. Nicht bloß die sozialen Schranken, die die christlichen Liberalen einreißen wollten — viel tiefer und fester eingerammte Grenzpfähle wollte die Sehnsucht dieser Männer nach Aufgehen im Deutschtum einreißen. Daher eine Innigkeit der Liebe zur deutschen Kultur, die den reichen Erben dieses unschätzbaren Gutes kaum begreiflich war; eine Heftigkeit, die oft genug zu weit sprang und sich in Form- und Maßlosigkeiten (zumal bei Beck) verriet; ward sie aber zu milder Weisheit gebändigt, so entstand rührend Schönes bei Kompert, bei Lorm. — Mit all dem ist K. E. Franzos charakterisiert. Diese Sehnsucht nach dem Höheren symbolisiert rührend noch sein nachgelassenes Werk „Der Pojaz" (1906).

Die Brüder Hart nannten wir schon. Persönlich vor allem haben sie stark gewirkt. Man hat geradezu die deutsche realistische Bewegung von ihrem Auftreten datiert — was zu äußerlich ist, aber cum grano salis nicht ganz ohne Berechtigung. Im Sommer 1883, erzählt Alexander Tille, bildete sich um die Brüder ein kleiner literarischer Kreis. „Es waren meist Studenten der Universität Berlin, und bald stieg ihre Zahl auf zwanzig. Die Brüder Hart waren die leitenden Geister; aber der Kreis enthielt außer ihnen noch eine Reihe hochbegabter Lyriker, wie Karl Henckell, Hermann Conradi, Arno Holz und Otto Erich Hartleben." Auch Gerhart Hauptmann ging von diesem „Friedrichshagener" Kreise aus, dessen Legende Adalbert v. Hanstein und dessen Geschichte

Wilhelm Bölsche geschrieben hat. Eine Anzahl Zeitschriften, wie Michael Georg Conrads „Gesellschaft“ (seit 1885), ward zum Organ der neuen Richtung und zum Sammelplatz der jungen Lyrik und Kritik. Man darf wohl sagen, daß die Organisation der neuen Kunstrichtung von den Brüdern Hart geschaffen wurde. Doch ist neben ihnen besonders noch Leo Berg (1862—1908) zu nennen, weniger doktrinär als sie, dafür aber oft der Gefahr gesuchter Originalität erliegend, zumal wenn es seinen kritischen Geist plötzlich einmal drängte, enthusiastisch zu loben und etwa in der schwungvollen Epigonentragödie „Sebastian“ (1900) von Kurt Geucke (geb. 1869) ein bahnbrechendes Werk zu begrüßen. Für das Verständnis Zolas in Deutschland hat er sich aber, wie neben ihm nur noch Conrad, verdient gemacht.

Michael Georg Conrad (geb. 1846) selbst gehört zu jenen Unentbehrlichen, die in einem Kreis aufstrebender Talente vor allem durch ihre selbstbewußte Persönlichkeit, durch eine gewisse Anlage zum Kommandieren, Redigieren, Organisieren eine große Rolle spielen. Als politischer und pädagogischer Agitationsschriftsteller und als Kritiker und Feuilletonist („Pumpanella“ 1889, „Ketzerblut“ 1892) ist er mehr laut als tief. Als Erzähler („Totentanz der Liebe“ 1884, „Was die Isar rauscht“ 1887) besitzt er ein gewisses zupackendes Talent, das etwa Hopfens Art verbreitert und ins Derbere übersetzt zeigt. Aber er ist als der erste energisch für Zola eingetreten und seine uneigennützige Begeisterungsfähigkeit hat München, die Stadt der „alten Herren“, zu einem Vorort der literarischen Bewegung gemacht.

Erfolgreich stehen diesen Pionieren der neuen Tendenzen die beiden tapfersten Vorkämpfer der realistischen Richtung zur Seite: Paul Schlenther (geb. 1854 in Insterburg) und Otto Brahm (geb. 1856 in Hamburg) — beide Schüler Scherers, beide von Anfang an vor allem dem Drama zugewandt. Biographien großer Dramatiker zeugen für das liebevoll eingehende Verständnis Schlenthers („Gerhart Hauptmann“ 1896) und Brahms („Heinrich v. Kleist“ 1884; „Schiller“ seit 1888). Mit rastloser Aufmerksamkeit beobachteten sie die wechselnden Erscheinungen des Tages, förderten jüngere Talente in produktiver Kritik und bewährten an der „Freien Bühne“ die Grundsätze, die sie literarisch vertraten. So erzogen sie sich zu Leitern der beiden ersten deutschen Bühnen: des Wiener Burgtheaters und des Deutschen Theaters in Berlin.

Andere Ästhetiker schließen sich an. Da ist Richard v. Kralik (geb. 1852 in Wien), ein geistreicher Populärphilosoph von großen Gesichtspunkten und energischer Willkür („Weltschönheit“, Ästhetik 1893, „Weltgerechtigkeit“, Ethik 1894, „Weltwissenschaft“, Metaphysik 1895), vielfach tätig als Kunstfreund („Kunstbüchlein“ 1891), Sammler („Deutsche Puppenspiele“ 1884), Erneuerer alter Kunstformen („Weihnachtsspiel“, ein Mysterium 1893; „Osterfestspiel“ 1894—1895; „Das Volksschauspiel von Dr. Faust erneuert“ 1895); überall ein leidenschaftlicher Verfechter des nationalen Gedankens („Wesen und weltgeschichtliche Bedeutung des Germanentums“ 1895) bei ausgesprochen katholischer Richtung. Als ästhetisch suchende Natur von protestantisch-konservativem Gepräge läßt sich Jeannot Frhr. v. Grotthus (geb. 1865 in Riga) ihm zur Seite stellen („Probleme und Charakterköpfe“ 1897); während Friedrich Naumann (geb. 1860) in Rede und Schrift gleich wirksam die liberale Entwickelung des protestantischen Geistes in Staat und Kirche vertritt. — Thüringer wie Nietzsche, wie er ein Schüler von Schopenhauer, Dühring und Richard Wagner, vertritt Heinrich v. Stein (1857—1887) aus Koburg den edelsten Typus dieses Jahrzehnts in klassischer Schönheit — eine so reine und edle Jünglingsgestalt, daß er die Freunde an die idealen Jünglinge Jean Pauls erinnerte. Aus dem Materialismus („Ideale des Materialismus von Armand Pensier“, 1878) und der Abhängigkeit von Dühring arbeitete er sich zum Glauben an das neue Ideal durch. „Und wenn nun ein reicher Boden sich einem besonnenen, kräftig geeinten Geschlechte auf einmal herrlich erschlösse, dann bräche wohl wirklich ein solches Tagen herein: ein Staat aus gemeinsamer Arbeit in heiliger Freundschaft, und ein Volk, dem durch Liebe und edelste Natur der Sitte schöne Vollkommenheit stärker als der Bann der Eide gälte“ — so läßt er den Weisesten der Hellenen das Bild der Übermenschheit malen. Er bleibt dabei immer, wie Franz Servaes in einem ausgezeichneten Aufsatz über den viel zu wenig bekannten herrlichen Mann hervorhebt, Schüler Dührings. Von ihm hat er gelernt: „Lebensmut will mehr sagen als Todesmut“. Der Wirklichkeit ergibt auch er sich, wie Dühring, und mehr noch, leidenschaftlich, liebend, wie Nietzsche. Daraus erwuchs ihm seine Ästhetik. Als Hauslehrer von Wagners Sohn Siegfried trat er dem Meister näher und sog begierig den Atem des Genies ein; im wesentlichen tragen dennoch seine „Vorlesungen über

Ästhetik" (herausgegeben 1897) wie schon die früher erschienenen Vorlesungen „Goethe und Schiller. Beiträge zur Ästhetik der deutschen Klassiker" eine Kunstlehre vor, die viel moderner ist als die Wagners. Kunst ist ihm intensives Leben. Das Stoffliche ganz zu bewältigen und in dieser Bewältigung die eigene große Seele kundzugeben — das ist ihm das Wesen der Kunst.

Aus diesen Anschauungen heraus drängte es ihn, sich auch selbst in der Bewältigung des Stofflichen zu betätigen. Der neue Heroenkult und das Wirklichkeitsbedürfnis der Zeit finden sich charakteristisch zusammen, wenn er sagt: „Das Wesen der Welt läßt sich nie in eine Formel fassen, wohl aber stellt es sich in großen Persönlichkeiten kräftig und deutlich dar." So erschienen „Helden und Welt" (1883), durch einen Brief Richard Wagners eingeführt, dann „Aus dem Nachlaß von Heinrich v. Stein: Dramatische Bilder und Erzählungen" (1888). In dem älteren Buch ist die Form noch oft unbeholfen, die Rede schwülstig; in dem Nachlaßband einfach, schlicht, packend. Als Vorbild dienten die Szenenfolgen des Wagnerianers Graf Gobineau „Die Renaissance" (1877; übersetzt von Ludwig Schemann), die ihrerseits von den dramatischen Szenen Ludovic Vitets (1802—1873: „La ligue" 1826—1829) abhängig waren.

Steins merkwürdige dramatische Bilder und Erzählungen sind didaktisch im höhern Sinne. Von seinen Figuren will er, wie Hebbel, lernen. Etwas von der experimentalen Methode Ibsens liegt auch in diesem Geisterbeschwören; mehr noch von der Sehnsucht, überlebensgroße Gestalten zu sehen, zu hören.

Sie bleibt nicht unbelohnt. Die Heiligen, die ihn der Energie ihrer Willensbetätigung wegen anziehen, die Helden, die wie Offenbarungen des Ewigen in diese „Welt" hineinragen, ganz stark in einer Empfindung lebend, weiß er in ihrer Größe „lebig" zu machen, wie Dannecker die Büste Schillers „lebig" schuf. Ergreifend stellt er die heilige Elisabeth, packend die heilige Katharina, mächtig aber auch den mißleiteten Idealisten Sand hin, den Mörder Kotzebues. Und die typische Sühne einer einfachen, aber starken Seele („Pierre André") tritt erschütternd vor unsere Augen.

Seine Lehrtätigkeit in Halle und Berlin brachte ihm Dank von den Hörern, keinen Dank von oben. Er ging ruhig weiter; und starb jung, 30 Jahre alt, an einer plötzlich eingetretenen Herzkrankheit. Ob Enttäuschungen mitspielten? Nicht jeder erträgt die

leisen stetigen Tropfen der Ablehnung und Demütigung, wenn sie Tropfen für Tropfen auf seinen Wirbel herabfallen ohne Wechsel. „Ist es erstaunlich", heißt es in Coßmanns geistreichen Aphorismen, „wenn ein Schiff, das immer geradeaus segelt, untergeht?" Vielleicht war es besser so. Der Idealist ward früh geborgen „vor der Welt Unfläterei". Und wir gedenken des Wortes, das den Nachlaßband schließt: „Glaube an die Erlösten!"

Ein ernster Gedankeninhalt fehlt auch den Dramen von Fritz Lienhard (geb. 1865 zu Rothbach im Elsaß) nicht. Leidenschaftlich der Sehnsucht nach einer Vertiefung unserer nationalen Kultur ergeben, hat auch er in werbenden Aufsätzen („Die Vorherrschaft Berlins" 1900, „Neue Ideale" 1901; „Wege nach Weimar" 1906—1908) und Gedichten (1901) seine Weltanschauung niedergelegt, in der mehr von der älteren Art des deutschen Idealismus lebt als bei seinen meisten Zeitgenossen. Aber auch ihm war es Bedürfnis, Bilder volleren ungebrochenen Lebens, wie sie ihm als Zukunftsträume vorschweben, an idealen oder doch typischen Gestalten („Till Eulenspiegel" 1896, „König Arthur" 1900, „Münchhausen", „Der Fremde" — Goethe —, „Die Schildbürger" 1900, „Heinrich v. Ofterdingen" 1903, „Luther auf der Wartburg" 1906) zu verwirklichen. Selten fehlt seinen Schöpfungen überzeugende Anschaulichkeit, nie der Reiz einer in ihrer Hingebung reinen Seele.

Von den Franzosen, von Gobineau, mehr noch von Taine hat auch Wilhelm Weigand (geb. 1862) gelernt, ein kenntnisreicher und feinsinniger Essayist („Essays" 1894), ein Psycholog mit liebevoll nachspürendem Verständnis („Friedrich Nietzsche, ein psychologischer Versuch" 1893), als Dichter („Rügelieder" 1892, „Ausgewählte Gedichte" 1904) nur ein begabter Dilettant mit einigem satirischen Talent („Der Wahlkandidat" 1893, „Lolo, eine Künstlerkomödie" 1904), das sich in seinen behaglich-ironischen Novellen („Michael Schönherrs Liebesfrühling" 1905) am günstigsten zeigt, und von mäßiger Kunst historischen Nachzeichnens („Die Renaissance" 1899). Als Ästhetiker gehört er zu den Kunstgläubigen und Dogmenungläubigen. Wertvoll an den Werken eines Künstlers ist ihm das persönliche Element; die unpersönliche Kritik des „wissenschaftlichen Menschen" haßt er wie Nietzsche. Und so klingt seine geistreiche Streitschrift „Das Elend der Kritik" (1895) aus im Geniekultus. Energischer noch vertrat Konrad Fiedler (1841—1895) diesen Standpunkt, daß nur die Künstler als die großen Suchenden immer

recht haben, die Kritiker als vermeintliche Finder und Rechtbesitzer nie; daß das Publikum — wie auch Heinrich von Stein lehrt — seine Aufgabe nur findet in dem „produktiven Genuß“, in einer fromm sich versenkenden Betrachtung der Kunstwerke, die sie im Gemüt des Beschauers lebendig und wirksam werden läßt. Heftig wendet sich auch Fiedler gegen die Gegenwart und besonders ihr Kunstleben; da selbst, wo andere gesunde Zeichen von Anteil und Kunst sehen, tadelt er Einmischung. Seine Wonne war, genießend immer wieder einzutauchen in neue künstlerische Individualitäten, mit ihnen das Wesen der Dinge zu suchen und mit ihnen der Betätigung ihrer Kraft froh zu werden. Seine Abhandlungen, wie die Steins erst aus dem Nachlaß gesammelt („Schriften über Kunst“ 1893), wollen nur die Anleitung zu solchem höchsten produktiven Kunstgenuß geben. Ich kann nicht sagen, wieviel Dank ich diesen Lehren auch da schuldig geworden bin, wo ich sie als Übertreibungen ansehen mußte.

Enthusiast und Kritiker, eine im Suchen glückliche Natur ist Wilhelm Bölsche (geb. 1861 in Köln). Ein leidenschaftlicher Anhänger der modernen Weltanschauung („Entwickelungsgeschichte der Natur“ 1893—1896, „Das Liebesleben in der Natur“ 1898 f. „Von Samen und Samenstäubchen“ 1902, „Naturgeheimnis“ 1905), suchte der Realist zuerst eine materialistische Grundlage für die neue Kunst („Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie“ 1887): die Dogmen der Entwickelung, der Vererbung usw. sollten für sie werden, was für die alte Kunst die Mythologie war. Dabei betonte er, wie Tolstoi und Björnson, stark das soziale Element, sah in Heinrich Heine (1887) vor allem den Bahnbrecher der sozialen Dichtung und in dem soziologisch-beschreibenden Roman Zolas sein Muster („Die Mittagsgöttin“, Roman 1891). Damals trieb niemand den Sport des Notizbuches weiter als er: auf jedem Spaziergang füllten sich die weißen Blätter mit genauen Studien und Skizzen nach der Natur, die dann aufzuarbeiten waren. Allmählich rückte der unermüdlich lernende und jeder originellen Individualität sich herzlich freuende Enthusiast mit der Zeit weiter nach rechts: von Zolas „Nana“ kam er zu Fechners „Nanna“, vom Materialismus (wie Julius Hart) zum neuen Animismus; neben Haeckel trat Herman Grimm als Prophet der neuen Weltanschauung, und selbst für Georg Ebers fand sich ein Plätzchen („Hinter der Weltstadt“ 1901). Dabei entspricht der frischen

Freude Bölsches an jeder Eigenart ein lebhafter, anschaulicher Stil; er ist immer ganz bei der Sache, ein Werber, ein Vorschwimmer, dem man die Lust am Werke anmerkt; Optimist durchaus, entwickelungsgläubig aus eigenster Erfahrung, leicht zu begeistert, aber immer ein erfreulicher Typus für die Empfänglichkeit dieser freilich nervösen, aber keineswegs blasierten Periode.

Diese Leidenschaftlichkeit des Anteils hat er mit seinem grimmigsten Gegner gemein: mit dem unglücklichen, durch eigene Hand früh gefallenen Otto Weininger (1880—1903) aus Wien, dessen kranke Paradoxien („Geschlecht und Charakter" 1903, „Über die letzten Dinge" 1903) ein blendend geistreicher Stil einen Augenblick lang gefährlich machen konnte.

Wie Bölsche gehört auch Bruno Wille (geb. 1860) aus Magdeburg zu dem alten Freundeskreis Gerhart Hauptmanns; wie er hat er sich vom Materialismus zu einem neuen Idealismus, vom Sozialismus zu einem tapferen Individualismus durchgerungen. Als Denker („Philosophie der Befreiung durch das reine Mittel" 1892, 1894) ein von Stirner und Nietzsche beeinflußter, nicht eben klarer Verteidiger des „idyllischen Anarchismus", der von allem Staats- und Zwangswesen zu der Ungebundenheit kleiner freier Gemeinschaft strebt; als Dichter („Einsiedler und Genosse" 1891; „Einsiedelkunst, Lieder aus der Kiefernheide" 1897) ein zartes Echo mancher Töne von Friedrich v. Sallet und Fechner („Offenbarungen des Wacholderbaumes", ein naturphilosophischer Stimmungsroman, 1901) bis Arno Holz, die doch alle in einer weich empfindenden Seele harmonisch zusammenklingen; als Deuter (Einleitung zu Novalis' sämtlichen Werken 1898) am vernehmlichsten das, was er eigentlich immer ist: ein liebenswürdiger Enthusiast, der jeden Zwang haßt und keinem Eindruck widersteht, so ist auch er ein erfreulicher Typus dieser Zeit, die so eifrig sucht — und fast zu leicht findet.

Erfreulich wird man allerdings Karl Bleibtreu (geb. 1859 in Berlin) nicht gerade in erster Linie nennen. Eine tolle Hast der Produktion wirft von seinem ersten altgermanischen Epos an („Gunnlaug Schlangenzunge" 1879) Jahr für Jahr literarische und taktische Studien, Dramen, Romane, Gedichtbücher auf den Markt; heute eine Geschichte der englischen Literatur, morgen eine rhapsodische Populärphilosophie („Letzte Wahrheiten" 1892); Übersetzungen, Novellen — alles aber durchtränkt von einem verletzen-

den Selbstgefühl, einer ärgerlichen Verwahrlosung der Form, einer fürchterlichen Absichtlichkeit. Als ein Programm der „Neuen Poesie" erschien die „Revolution der Literatur" (1885), mit dem geschmacklosesten Umschlag dieses Jahrhunderts: aus einem Tintenfaß zuckten weiße Blitze auf dunkelblauem Hintergrunde herum. Aber dies Symbol war zutreffend in seiner Art. Die Blitze fahren wahllos umher, aus der Tinte in die Tinte. Der „Geheimrat Exzellenz v. Goethe" wird gezüchtigt, „weil dieser vornehme Herr zwar in frevelhafter Weise die Entwürfe seiner genialen Jugend im Stiche ließ, sich dafür aber mit tausend Allotriis beschäftigte". Hebbel ist nur eine krankhafte Mißgeburt aus Lenz und Grabbe, Grillparzer aber „ein einseitiger Ausbauer Kleistscher Tendenzen". So schön gesagt wie wahr gefühlt! Dagegen ist Kretzer Zola ebenbürtig und Bleibtreu neben Liliencron Bahnbrecher einer modernen Lyrik mit echtem Lokalkolorit. — Und dennoch: die „genialen Schwimmer" fehlen auch nicht „in diesem Ozean von Albernheiten". Vier Jahre ehe Hauptmann „entdeckt" wurde, wies Bleibtreu auf seine Erstlingsdichtung begeistert hin. Die Vereinigung von Realismus und Romantik erkannte er mit Recht als Vorbedingung der neuen Kunst und gab damit eine Parole aus, die besonders Otto Brahm wiederholt hat. Vor allem aber wies er mit Energie auf die großen Probleme: die soziale und die Nationalitätenfrage. Gegen die Künstelei rief er Byron an: „Poesie ist nur Leidenschaft", „ich hasse alle Poesie, die bloße Fiktion ist" und fügte, gegen die Naturalisten gewandt, hinzu: „Subjektivität ist Wahrheit!" Ernst war es ihm mit dem Abscheu vor der moralischen Feigheit unserer Zeit; ernst auch mit der feurigen Hoffnnng auf eine neue Zeit, eine neue Kunst. Die wollte, die will er erleben, miterleben als ein Fahnenträger, miteinziehen unter dem Triumphbogen. Seine verzweifelte Produktivität ist weniger das Ergebnis innerer Notwendigkeit, als — wie er selbst eingestand — Notwehr gegen die Gefahr, übersehen, vergessen zu werden im Gedränge. Und Notwehr ist im Grunde wohl auch seine gewaltige Selbstüberschätzung.

Das Gegenbild zu Bleibtreus geringer Entwickelungsfähigkeit bildet die unbegrenzte Entwickelungsfähigkeit Hermann Bahrs (geb. 1863 in Linz). Der Österreicher bildet zu dem Berliner ein fast genau symmetrisches Gegenbild: so liebenswürdig wie Bleibtreu abstoßend, so entdeckerfreudig wie Bleibtreu mordlustig, von roma=

nischer Art so stark beeinflußt wie Bleibtreu von germanischer, speziell englischer. Bleibtreu ist ein Mann des Pathos, selbst wenn er ironisch sein möchte; Bahr hat eine leicht ironische Färbung selbst im Pathos. Der Österreicher ist ein Meister der eleganten Form, Bleibtreu stammelt aufgeregt wie (nach der früheren Auffassung der Stellen bei Shakespeare) Percy Heißsporn. Und dennoch — sie gehören zusammen; sie sind zwei bezeichnende Typen der neuen suchenden, impressionistischen Ästhetik und Kritik und Produktion.

Bahr ist von Haus aus Nationalökonom mit stark sozialistischer Färbung. Zwischen dem Individualismus einer aristokratischen Künstlerseele und dem Kollektivismus eines treuen Dieners der neuen Zeit schwankt er hin und her. Der Individualist kam unter den Einfluß von Nietzsche und besonders Strindberg, verspottet die Massenpolitiker mit Ibsen („La marquésa d'Amaëgui" 1888, „Die große Sünde" 1889) und schreibt einen hypernervösen Roman voll Strindbergscher Weiberverachtung und krankhafter Sinnlichkeit, gespickt mit kunstkritischen Bemerkungen und Galizismen („Die gute Schule" 1890). Strindbergs „Vater" gibt er die widerlich überkünstelte „Mutter" (1891) zur Seite. Aber an der Produktion findet er kein Genüge. Sie entfernt ihn zu lange vom Genuß der Kunst. Individualitäten nachleben — das wird für ihn wie für Konrad Fiedler die höchste Lebensfreude. Der damals in Schwung kommende Kunstausdruck „suggerieren" wird sein Lieblingswort; er ist sich seiner Existenz nur bewußt, wenn und soweit er sich von anderen, Dichtern, Malern, Politikern Empfindungen und allenfalls Gedanken „suggerieren" läßt. So wird er zum hervorragendsten impressionistischen Kritiker Deutschlands. Zahlreiche Sammlungen („Zur Kritik der Moderne" 1890, „Die Überwindung des Naturalismus" 1891, „Renaissance" 1897, „Wiener Theater" 1899, „Premièren" 1901) bringen uns Porträts von Größen und Scheingrößen der Zeit, oft mit Lenbachischer Willkür stilisiert, immer geistreich, immer subjektiv wahr, immer „suggestiv". Er sucht das Wesen der „Moderne" — der nicht mehr entbehrliche Ausdruck stammt von Bahr —, er sucht aus dem Schatten des kommenden Gottes seinen Umriß abzulesen. Dann, um 1893, bekehrt sich der aristokratische Individualist wieder zum Diener der Vielen. Tendenzen sind jetzt die Hauptsache für ihn — nicht mehr Individualitäten. Aber er faßt den Begriff der neuen Zeit ganz lokal, persönlich: eine österreichische Kultur erklärt er jetzt als sein

Endziel. Der Schüler der französischen Kritiker, Lemaîtres vor allem, des ironischen Novellisten Barrès Bewunderer, der Nachahmer der kleinen epigrammatischen Geschichten Maupassants („Caph“ 1894), wendet sich jetzt ganz der einheimischen Tradition des Volksstücks zu („Aus der Vorstadt“, mit Karlweis, 1893; „Das Tschaperl“ 1898, „Der Franzl“ 1901, „Der Krampus“ 1902), — um sich schließlich doch wieder in nervösen Problemdramen („Der Meister“ 1903, „Sanna“ 1905, „Der arme Narr“ 1905 — mit Hugo Wolf als Modell) von der Gemütlichkeit des altwienerischen Milieus zu erholen. Schließlich hielt er doch nur die stilisierte Wirklichkeit des Theaters fest, im Drama („Die gelbe Nachtigall“ 1908) wie im Roman („Die Rahl“ — mit Charlotte Wolter als Modell — 1908). Innerhalb dieses weiten Umkreises, den seine Tendenzen beschrieben, ist Bahr doch innerlich immer derselbe geblieben: ein Virtuos des Nachempfindens, ein Meister kleiner entzückender Stilkünste, und trotz diesen scheinbar mit Größe unverträglichen Talenten ein Temperament voll leidenschaftlicher Sehnsucht nach neuen Schönheiten („Dialog über das Tragische“ 1904).

Natürlich fehlt bei soviel liebevoller, aufopfernder Hingabe an den unbekannten Gott auch das Widerspiel nicht: der wohlfeile Hohn und das bequeme Schimpfen auf „Phantasten“ und „Querköpfe“. Die dankbare Aufgabe des „großen Verleugners“, wie Ibsen sagen würde, übernahm Max Nordau (geb. 1849) aus Budapest. Dieser fingerfertige Journalist trat zuerst als Moralprediger auf („Paradoxe“, 1885, „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit“, 1883—1896 in 16 Auflagen) und wies auf gewisse Schwächen des gegenwärtigen Lebens nicht ohne Kraft und Geschick hin; wenn es auch nicht gerade nötig war, daß er in dem Vorworte seine Gedanken mit denen Christi zusammenstellte. Aber manches, was fälschlich gerühmt worden war, deckten die Bücher doch in seiner Blöße auf; und man konnte damals hoffen, Nordau werde sich selbst jenen Tapferen zugesellen, die die Entrüstung über die Gegenwart zu Baumeistern einer besseren Zeit erzog. Statt dessen tat er sich nur in einem dicken Buch „Entartung“ (1893) wiederholt als Arzt der Zeit auf. Er machte es sich leicht: was seinem mäßigen „gesunden Menschenverstand“ nicht gefiel, das erklärte er schlankweg für verrückt und für das blödsinnige Machwerk eines „vertierten Idioten“:

Ist es erst noch nötig, die gänzliche Unvernünftigkeit der Sittenlehre Tolstois zu beweisen? Sie leuchtet dem gesunden Menschenverstand ohne weiteres ein. ... Ibsens Absurdidät, die Maeterlinckschen Quatschköpfe, das irrsinnige Gefasel Nietzsches —. ... Richard Wagner zeigt in seiner allgemeinen Geistesverfassung Verfolgungswahnsinn, Größenwahn und Mystizismus, in seinen Trieben verschwommene Menschenliebe, Anarchismus, Auflehnungs- und Widerspruchssucht, in seinen Schriften ... Zusammenhanglosigkeit, Gedankenflucht und Neigung zu blödsinnigen Kalauern —

Der Mensch, der in diesem Ton auf alles losschimpft, was hervorragende Geister unserer Tage bewundern, kommt nicht einen Augenblick auf die Idee, irgend etwas könne über seinen Horizont gehen. Es macht ihn auch nicht stutzig, daß er sich im eigenen Netze fängt, wenn er von der „Tobsuchtsvorstellung der Urgesundheit" spricht oder die Lust, sich in Schimpfworten zu ergehen, als Zeichen des Wahnsinns diagnostiziert. Er brachte es zu hohen Auflagen, und das schmähliche Buch ward so ein Denkmal: ein Denkmal dafür, daß Deutschland immer noch nicht gelernt hat, was Goethe als die Wurzel aller Tugend und Religion seinem Volk einprägen wollte: Ehrfurcht. Wir respektieren jede Uniform; wer aber bloß ein großer Geist, eine feurig suchende Seele, ein epochemachender Künstler ist, der steht am Pranger für jeden Schmutzwurf.

Ein großes Talent und ein feiner Instinkt für das Bedeutende werden bei Maximilian Harden (geb. 1861) oft durch persönliche Motive gehindert, die ihn dann in die Nähe Nordaus bringen. Sonst aber ist der glänzende Journalist („Apostata" 1892) eher mit Bahr zu vergleichen. Nicht wie dieser durch Wandern und Lesen in aller Welt daheim, ist er doch von erstaunlicher Belesenheit in der modernen, zumal der französischen Literatur. Von Lemaître und Bourget ist auch er hauptsächlich zu dem fein analysierenden Kritiker erzogen worden, der die in Deutschland so seltene Kunst besitzt, über der Tendenz die Technik und über dem Inhalt die Form nicht zu vergessen. So ist ihm manche Entdeckung gelungen; vor allem die des nervösen Stimmungskünstlers Maeterlinck, jenes Belgiers, der die deutsche Romantik so eigenartig mit Elementen der romanischen Tradition verschmilzt, der den monotonen Reiz der Litanei und den geheimen Zauber des Unsichtbaren in den Dienst einer symbolisch-naiven Kunst stellte. Harden hat auch die glückliche Idee der „Freien Bühne" in Berlin angeregt; für Ibsen hat er wacker gekämpft und das Ewig-Moderne in Goethe oder Heine darüber nicht übersehen. Aber dieser kluge

und verdienstvolle Kritiker hat nun das Unglück, ein erfolgreicher Journalist zu sein. Seine Wochenschrift „Die Zukunft“ (seit 1892) hat das ganze Journalwesen Deutschlands wie ein Sauerteig in neue Gärung gebracht; die schädliche Anonymität wich, wie in den Ländern der großen Journalisten, dem energischen Hervortreten bestimmter Persönlichkeiten, der dunkle Orakelton machte einer bewußten Subjektivität Platz. Doch die großen Erfolge verführten ihn. Aus der wirkungsvollen Eigenart wurde Manier, die mit fernliegenden Eingängen, gesuchten Zitaten, bedenklichen Anspielungen prunkte; aus der Unabhängigkeit wurde, was ein französischer Soziolog „contre-imitation“ nennt: die Sucht, der Menge durch billigen Widerspruch und bequeme Paradoxie zu imponieren, und persönliche Verbitterung kam hinzu.

Diese Züge fehlten auch sonst nicht in der nervösen Grundphysiognomie der Zeit. Es wäre aber doch ungerecht, wollte man um ihretwillen übersehen, wie folgerecht die neue Literatur sich aus diesen Anregungen heraus entwickelt hat und mit welcher Selbständigkeit sie sich bald den fremden Vorbildern gegenüber behauptete. Man hatte wieder gelernt, was man so lange verlernt hatte: großen Vorbildern in Freiheit zu folgen und mit gehobenem Haupte Schüler zu sein.

Einundzwanzigstes Kapitel

Der neue Roman

Auf allen Gebieten der Literatur zeigt sich ein leidenschaftliches Hasten und Tasten. Die Führung, die vom Drama auf den Roman übergegangen war, übernimmt zuletzt die Lyrik; doch gerade während der heftigsten Kämpfe um Form und Inhalt der neuen Dichtung gehört sie noch dem Roman. Übrigens läuft die Entwickelung in allen Gattungen fast völlig parallel. Suchend, tastend, wählend beginnt man; stürzt sich bald in den krassen Naturalismus, dem die genaue Nachzeichnung der äußeren Einzelheiten genügt; erhebt sich zu einem sozialen Realismus, der in den großen oder doch breiten Zusammenhängen die Wahrheit erblickt; und gelangt über einen psychologischen, die inneren Phänomene des Seelenlebens wiedergebenden Realismus zu einem andeutenden Symbolismus, der in seiner Art Idealismus und Realismus vereint.

Die Frage nach der Technik steht überall im Vordergrund — genau wie in der bildenden Kunst der Zeit. Gerade weil ganz neue „Sensationen", Eindrücke, Anschauungen aufgetaucht waren, ward dies Problem dringend: wie sie künstlerisch zu bewältigen seien; es galt, für den neuen Inhalt die entsprechende Form zu finden.

Natürlich galt aber das eifrige Bemühen der vielen jungen Autoren nicht nur der Technik: die nervösen Grübler hatten soviel vorzubringen, erhofften (wie Hebbel) soviel Belehrung von ihren Geschöpfen, daß vielen die äußere Gestaltung unwichtig schien. Die Reflexionsdichtung, die philosophische Literatur erhielt einen Anstoß, wie seit der Zeit des Jungen Deutschland nicht. Zahlreich schossen Dichtungen empor, die in Formgebung und Technik noch ganz im Bann der alten Kunst, in Inhalt und Tendenz von dem Geist einer neuen Zeit erfüllt waren.

Althergebracht war gerade für solche Zwecke die Form des Romans. Der deutsche Roman war fast immer lehrhaft, oft agitatorisch; nun nahm er dazu die neue Manier des „roman expérimental" an, ohne sich doch gleich innerlich zu verjüngen. Man griff zunächst einfach einen extremen, recht künstlich konstruierten Fall auf, führte ihn zu einem von vornherein feststehenden Endergebnis und triumphierte. Die Kunst, den Roman wirklich zu

einem psychologischen Experiment zu gestalten, wie Ibsen das Drama, besaß man noch keineswegs; und von Zola war sie nicht zu lernen. Er war selbst ein Doktrinär, der mit den typischen Erlebnissen typischer Figuren nur Sätze illustrieren wollte, die ihm längst feststanden.

Emil Marriot (Emilie Mataja, geb. 1855 in Wien) ist auch der Tendenz nach konservativ; mindestens in religiöser Hinsicht als überzeugte Katholikin. Aber das Problem des typischen Frauenschicksals bewegt sie zu anklagenden, leidenschaftlich bewegten Darstellungen; wie der Mann rücksichtslos mit dem Glück der Frau spiele, ist das Lieblingsthema ihrer Novellen (1887, 1895). Auch im Roman gilt die Liebe ihr als Verhängnis. Hier hat sie einmal einen starken Erfolg erzielt („Der geistliche Tod" 1884), als sie sich auf den Boden des uralten, ewig dankbaren Problems der Klerikerliebe begab, das sie dann noch weiter in ihren Priesternovellen („Mit der Tonsur") behandelt hat. Später („Moderne Menschen" 1893, „Seine Gottheit" 1896) hat sie die vielleicht übertriebenen Erwartungen nicht erfüllt, die man an jenen talentvollen Erstling knüpfte.

Die katholische Tendenz hat auch eine größere Zahl anderer Talente lange in alten Bahnen zurückgehalten: sie vermieden neue Probleme, neue Formulierungen mit einer Ängstlichkeit, die zu der Lebhaftigkeit des eigenen Temperaments oft in fühlbarem Gegensatz stand. Allerdings gilt dies nicht für die gelesenste katholische Romanschriftstellerin Ferdinande Freiin v. Brackel (1835—1905). Sie ist eine ruhige Natur, deren dichterisches Ideal („Gedichte" 1873, vierte Auflage 1895) Geibel blieb; und ihre Romane („Die Tochter des Kunstreiters", zwölfte Auflage 1898; „Im Streit der Zeit" 1897) und Novellen („Prinzeß Ada" 1893) unterscheiden sich von denen der fortschrittlich gesinnten Protestantin Marlitt wohl durch die sorgfältiger gepflegte Sprache, aber nicht durch größere Freiheit der Phantasie oder Feinheit der Seelenkunde. Wenn sie sich in dem bedeutenderen Plan versuchte, katholische und kirchenfeindliche Tendenzen im Kampf zu zeigen („Daniella" 1878), so entstand kein Zeitroman, der denen Gutzkows oder Spielhagens gleichwertig wäre; nur die Kühnheit der Intrigen und die Freude an der Verwertung merkwürdiger Tageserscheinungen (wie der Kommune) teilt sie mit ihnen. Überlegen aber ist sie den Gegnern in dem tapfern Bemühen, auch die Vertreter der feind-

lichen Weltanschauung zu verstehen. Schärfer schon tritt bei einer andern Tochter des katholischen westfälischen Adels, Anna Freiin v. Lilien (geb. 1841) der polemische Charakter des Romans hervor („Duell und Ehre" 1896) oder bei Josephine Grau (geb. 1852) der apologetische: ihr etwas breit geratener Klosterroman („Das Lob des Kreuzes" 1899) gilt der Verherrlichung des asketischen Lebens. Aber selbständigere Talente scheiterten zunächst an der umfassenderen Erzählungsform oder wagten sich nicht an sie heran. Emmy v. Dincklage (1825—1891) hat Gestalten und Themata von entschiedener Originalität („Die Dorf-Nihilistin", Novellen), ermüdet aber, sobald sie eine längere Entwickelung abzuspinnen versucht. M. Herbert (Therese Keiter, geb. 1859 in Melsungen) besitzt außer diesen Gaben noch die unschätzbare einer scharf ausgeprägten Subjektivität („Aphorismen" 1895); aber auch sie bringt es in der Novelle („Von unmodernen Frauen" 1902) nicht über das interessante Charakterbild und mißglückt im Roman („Die Jagd nach dem Glück" 1885). Aber in all diesen weiblichen Talenten kündigt sich verheißungsvoll ein Ringen und Streben an, das mehr versprach, als die gemütliche Dorfgeschichtenbegabung des Böhmerwälders Anton Schott (geb. 1866: „Der letzte Richter" 1901). Und aus diesen ernsten Bestrebungen, von dem festen Standpunkt der katholischen Kirche aus sich des neuen Reichtums an seelischen Nuancen und geistigen Horizonten zu bemächtigen, ging schließlich wirklich Großes hervor.

Enrica v. Handel-Mazzetti (geb. 1871 in Wien) begann, wie ihre Landsmännin Marie v. Ebner, mit Dramen und schulte sich, wie sie, an Novellen („'s Engerl" 1896) zum Roman. Und nun brach als reife Frucht der so lange dürr gebliebenen katholischen Belletristik „Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr" (1900) aus der Knospe — eine der bedeutendsten Leistungen auf dem Gebiet des neueren Romans überhaupt. Wiederum wie Marie v. Ebner ist die Dichterin Pädagogin, leitet sie liebevoll die Entwickelung einer Kinderseele — freilich zu einem andern Ziel, als die Verfasserin des „Gemeindekindes". Es ist ein Bekehrungsroman, und nicht ohne die Schwächen aller Tendenzromane. Der liebenswürdige und begabte Sohn des englischen Gottesleugners, Abkömmling glaubenseifriger Protestanten, soll der katholischen Kirche gewonnen werden. Dem strengen Eifer des harten Abtes mißlingt es; aber der hingebenden Liebe eines im Geiste armen, in der Seele um so reicheren Mönchs soll es

gelingen. Leider aber schiebt dann die Tendenz eine andere Vorbereitung des Endergebnisses ein: es sind vielmehr die furchtbaren Torturen, denen der Vater des Kindes in dem streng protestantischen Berlin unterworfen wird, die die Entscheidnng geben. Hier verläßt die Verfasserin auch die sonst bewunderswerte Sorgfalt des Lokalkolorits, und sie datiert sogar den Evangelischen Oberkirchenrat in die Zeit Friedrichs I. zurück. Vor allem aber spricht hier eine verletzende Ungerechtigkeit: wären denn katholische Richter wirklich dem Gottesspötter milder gewesen? Hier fühlt man denn auch in der Erzählung selbst einen Niedergang: die Dichterin, eine feine Zeichnerin zartester ahnungsvoller Seelenregungen, zwingt sich, in Blut und Grausamkeit zu wühlen. Vielleicht kommt auch etwas der eigentümlichen Blutmischung der Freiin v. Handel zu, in deren Adern schwäbisches und österreichisches, italienisches und ungarisches Blut fließt. Man glaubt zu fühlen, wie mit dem Leser die Dichterin aufatmet, als sie diesem selbst auferlegten Bann entgangen ist. In dem friedlichen stillen Leben des Klosters, da ist sie daheim.

Und doch zieht sie zum zweitenmal in Kampf und Streit der Konfessionen: „Jesse und Maria" (1906) wird ein neues großes Zeugnis für jene tiefe Sehnsucht nach Einheit in moralischer und religiöser Hinsicht, die unsere Tage fast so stark kennzeichnet wie die vor 1870 das Verlangen nach politischer Einigung. Mit dem Gegensatz will sie die Einheit erschaffen. Gerade die Besten sind es, die sie entzweit zeigt. Jesse v. Völderndorff, der stürmische Protestant, sündigt aus seinem Glaubenseifer heraus, indem er den armen Gläubigen das wundertätige Marienbild ablocken will — es zieht noch heut nahe der Heimat der frommen Dichterin, Steyr, die Wallfahrer an. Und Maria, die großangelegte strenge Katholikin, mehr zum Klosterleben in ernster Askese geschaffen, als zu der Ehe mit dem gutmütigen Förster, sündigt in ihrem Glaubenseifer, da ihre Anzeige den Freiherrn in Verfolgung und Tod bringt. Es ist die wilde geistliche Eroberungslust der Gegenreformation, was diese edlen Geister zerstört. Nicht mit ihrem religiösen Kampfeseifer geht die Seele der Dichterin, sondern mit der einfältigen Menschenliebe des Pfarrers, hinter dessen plumpem Zürnen sich die sicherste Erkenntnis für Gottes Willen unter den Menschen verbirgt. Aber auch Enrica v. Handel fühlt das Edle in Jesses Natur und das Große in Marias Verfolgung. Diese Gestalt vor allen macht das Buch

zu einer Dichtung großen Stils: Maria, in der ein leise und zart angedeutetes erotisches Element und der geistliche Tugendstolz die angeborene Fülle des Herzens austilgen, bis sie durch ihren Sieg zerbrochen ward.

Eine meisterhafte Beschreibung des Zeitkolorits machte diese Gestalt erst möglich, die uns aus dem Österreich der Jesuitenmissionen verständlich ist. Die Dichterin beherrscht den barocken Sprachstil der Zeit und baut auch in ihren Gedichten („Deutsches Recht" 1908) Kirchen auf mit gewundenen Säulen und geschnörkelten Inschriften. Aber in dem Roman weiß sie mit sicherer Kunst die großen Gestalten emporzuheben über die Menge der kulturhistorischen Einzelheiten. Sie versteht es, in fein berechneter epischer Perspektive von Jesse und Maria über Durchschnittsfiguren der Vorderbühne wie Jesses zartes, aber gar zu unbedeutendes Weib und Marias treuen Gatten zu dem lebendig bewegten Chor der episodischen Gestalten den Blick zu leiten. Und hier drängt der Vergleich mit „Florian Geyer" sich auf: reicher ist das Drama, organischer durchgebildet der Roman.

Man hat gesagt, unter den Habsburgern sei Maria Theresia der größte Mann gewesen. Auch in Enrica v. Handel ist bei aller weiblichen Zartheit des Mitempfindens mehr Kraft als in all ihren österreichischen Genossen: einen großen Roman hat nicht David, nicht Schnitzler, nicht Bahr oder Bartsch geschrieben — wohl aber diese Frau.

Während so gerade die Erzählung bei den Schriftstellern katholischer Richtung zur Blüte gelangte, blieben die anderen Gattungen zurück. Mit seinem Versepos „Christus" steht Lorenz Krapp höher als mit seinen allzu rhetorischen Kampfliedern Franz Eichert (geb. 1857: „Wetterleuchten" 1893), der nicht selten zum gereimten Leitartikel herabsteigt, oder mit einem großen historischen Gemälde ohne besondere Qualitäten Karl Domanig (geb. 1851: „Der Tiroler Freiheitskampf" 1885—1897 in drei Teilen). Aber in der katholischen wie in der österreichischen Epik (die ja vielfach zusammenfallen) steht durchaus die Frau voran.

Schriftstellerinnen treten jetzt überhaupt auffallend stark hervor. Auch diesen stärkeren Anteil des weiblischen Geschlechts an der künstlerischen, besonders der literarischen Arbeit teilt das Jahrzehnt der „Moderne" mit den Perioden des Jungen Deutschland und der Romantik. Die Frauen als das nervösere Geschlecht fühlen sich

durch eine vielverheißende Bewegung im Innersten erregt. Von all diesen dichtenden Frauen verlangen zu wollen, daß sie „bedeutend“ seien, wäre lächerlich; sind es denn etwa die Schriftsteller alle oder gar die Kritiker? Wer die großen Schwierigkeiten bedenkt, die sich auch heut noch der freien künstlerischen Ausbildung der Frau in Deutschland gegenüberstellen, Mängel der Erziehung, Vorurteile der Gesellschaft, Nachteile in der materiellen Konkurrenz, schließlich noch falsche Voraussetzungen in der Kritik — der wird im Gegenteil die große Zahl wirklicher Talente, ernst strebender Kräfte, erfolgreicher Selbsterziehungen unter den deutschen Schriftstellerinnen der Gegenwart nur bewundern können. Das Zerrbild, das August Niemann („Lorbeer“), Karl Pröll u. a. gezeichnet, hat natürlich auch seine lebenden Modelle; aber man darf die Schriftstellerinnen so wenig nach Hermine von Preuschen (geb. 1857) und Nataly v. Eschstruth (geb. 1860) beurteilen, wie die Autoren nach Wilhelm Arent und Conrad Alberti. Fünf der bedeutendsten und originellsten schriftstellerischen Talente unserer Zeit sind Frauen: Isolde Kurz, Helene Böhlau, Ricarda Huch, Klara Viebig, Enrica v. Handel. Solche Namen können schon ein paar Mitläuferinnen loskaufen.

Der Reflexions- und Tendenzroman gehört unter diesen Umständen zunächst den Frauen fast ausschließlich. Das eine Jahr 1859 hat drei bezeichnende, typische Vertreterinnen dieser Gattung hervorgebracht: Helene Böhlau, Gabriele Reuter, Maria Janitschek.

Einer älteren Generation gehört Carmen Sylva (Königin Elisabeth von Rumänien; geb. in Neuwied 1843) an, die ihr grüblerisches und menschenfreundlich werbendes Naturell freilich mehr in lyrischen Rhapsodien („Die Hexe“ 1882, „Jehova“ 1883) als in ihren Romanen („Astra“ 1886, mit Mite Kremnitz) zum Wort kommen läßt. Älter, auch ihrer Art nach, ist ferner Ossip Schubin (Lola Kirschner, geb. 1854 in Prag) — eine Art weiblicher Hans Hopfen, nur daß sie ebenso stark mit ihrer Kenntnis der adeligen Salons und besonders der adeligen Boudoirs, Parfums und Toiletten renommiert wie Hopfen mit dem Naturburschentum. In charakteristischer Weise schildert sie in Franzos' psychologisch sehr interessanter „Geschichte des Erstlingswerks“, wie jedesmal ihr „Schreibfieber“ anfängt:

> Immer ein von irgend einem starken Eindruck hervorgerufener angenehmer oder unangenehmer (meist letzteres) Nervenaufruhr, der sich plötzlich

in einer, auf ein spezielles Ziel gerichteten Tätigkeit der Phantasie erst zuspitzte, dann klärte und löste. — Eine neue Arbeit war immer ein Gebilde, das aus einem Chaos überreizter Empfindung emporstieg — immer eine Art Fiebertraum!"

Das dürfen wir ihr glauben; und gewiß bezeugte diese leidenschaftliche Erregung bei ihr wie etwa bei Otto Ludwig oder Turgenjew eine starke ursprüngliche Anlage. Sie hat sie nicht auszubilden gewußt, kaum daran gedacht, sie auszubilden. Die Nervosität übertrug sich von der Verfasserin auf Figuren und Handlung. Lauter ungesunde Menschen, die zumeist, auf deren Seite sich Ossip Schubin stellt; in einer überheizten Atmosphäre reden sie in schlechtem Deutsch über alle persönlichen oder unpersönlichen „pikanten" Themata und fallen schließlich der Willkür eines Roman-Fatums anheim. Große soziale Probleme werden wie man neuerdings so schön sagt, „angeschnitten". Sonst aber ist für die Affektion dieser Dandy-Romane schon die Wahl der Titel bezeichnend: „O du mein Österreich" (1890), „Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht" (1888), oder gar „Woher tönt dieser Mißklang durch die Welt?" (Roman, 1894).

Aber auch Maria Janitschek (geb. 1859 in Mödling) dürfen wir nicht aus dieser Gruppe entlassen. Wir können auch hier nur ein Talent durch Absichtlichkeit, durch den Kultus der eigenen Nervosität verdorben nennen. Zwar von der Affektation der Ossip Schubin und der Hermine (oder Hermione, wie sie nun heißt) v. Preuschen trennt Maria Janitschek die glühende Leidenschaft ihres Empfindens. Aber es genügt ihr, in dem Bewußtsein dieser Glut zu schwelgen. Man hat ihr eingeredet, die aufgeregte Unklarheit, der es vor den Augen schwimmt und vor den Ohren klirrt, sei Sehergabe. Anfangs war das bei ihr ganz naiv; ihrem intensiven Mitleben verstärkte sich jede sinnliche Wahrnehmung zum gellenden Lärm:

Der Blüten Wachstum, es vollzieht sich schallend,
Ein Sonnenaufgang macht die Erd' erbeben
Mit seinen Donnern . . .

Später ward diese Nervosität zur Spezialität gemacht. „Und in den Lawendelduft mischt sich ein neuer, heißer, schwälender Geruch": ein krampfhaftes Spielen mit Problemen der erotischen Pathologie. Die Sprache zerreißt sie, wie ein Mädchen das Mieder aufreißt, um der Brust Luft zu machen:

„Wladiwas Stirn begann sich zu röten.

Diese Sprache, dieses Erblassen des jungen Weibes.

Eine Ahnung der stummen Tragödie, die sich in diesen Räumen abspielte, ergriff ihn."

Neben gesuchte Bilder von Lilienzauber und heimlichen Liebesworten Gottes treten Brutalitäten der Rede: „Sie hat eine Quantität Gift im Leibe, die zureicht, sechs Menschen zu töten". „Eine fromme Gänsehaut überlief die Alte." Die gleiche Stillosigkeit wie in den Erzählungen („Lichthungrige Leute" 1891, „Atlas" 1893, „Gott hat es gewollt" 1895) herrscht in den Gedichten („Irdische und unirdische Träume" 1889, „Im Sommerwind" 1895).

Wie gesund — nicht im philiströs-moralischen, sondern im ästhetischen Sinne — nehmen sich neben diesem künstlichen Gestammel die vielversprechenden Anfänge einer jungen Dichterin aus, die am Ausreifen gehindert ward nicht durch ihre Schuld, sondern durch ihr Schicksal. Margarethe v. Bülow (1860—1885) aus Berlin hat in ihrer Sprache unerhörte Künste nie versucht. Im Roman („Aus der Chronik derer von Riffelshausen", erschienen 1887; „Jonas Briccius", erschienen 1886) und in der Novelle („Neue Novellen", erschienen 1890) ist sie Luise von François verwandt: die didaktische Tendenz und speziell deren aufgeklärte bürgerlich-moderne Spitze, die schlichten Mittel des Vortrages, der große Ernst sind den beiden Damen aus alten Beamten- und Offiziersfamilien gemein. Freilich hat die „schöne, achtzehnjährige Kraft" (wie Mauthner sagt), die die „Chronik" schrieb, die Sicherheit der Charakterzeichnung nicht besessen, die in der „Letzten Reckenburgerin" in Erstaunen setzt; sie hat sie auch später nicht erreicht. Aber sie hat den „Wolfshunger nach Menschen" vor Luise v. François voraus, das unersättliche Interesse am Menschen, an den Problemen des Lebens. „Ich möchte sie manchmal auf der Straße anfallen, und sie zwingen, daß sie mir mitteilen, was sie denken und empfinden." Sie nahm an der sozialen Bewegung eifrig Anteil; noch näher ging der Schülerin Herrnhuts die religiöse Entwickelung. Daraus erwuchs ihr großer psychologischer Roman „Jonas Briccius" — ein „Aufklärungsroman", wie es „Bekehrungsromane" gibt. Sie hat dem Helden, der sich vom härtesten Fanatismus zum freien Menschentum durcharbeitet, viel vom Eigenen gegeben. Vor allem die innere Güte. Indem Margarethe v. Bülow einen fremden Knaben, der auf dem Rummelsburger See einge-

brochen war, rettete, fand die Gute, Kluge, Tapfere mit dem überlegenen Lächeln um die feinen Lippen einen schönen Tod. Die Eisdecke schloß sich wieder; wer denkt noch an dies mutige Talent? Aber über das Eis fahren die Schlitten mit den silbernen Klingeln.

Ein Tendenzroman muß laut sein, wenn er wirken soll; ohne etwas Geklingel geht es da nicht. Im allgemeinen sind Kunstfehler hier sogar förderlich. Dick aufstreichen, weiß und schwarz so schön übersichtlich verteilen, wie es Gabriel Max auf seinen Tendenzbildern („Der Gelehrte") tut, in schnurgerader Entwickelung von A nach B und von B nach C marschieren — das tut's. Wer begriffe sonst den Erfolg des krassesten Tendenzromans neuerer Zeit? Gabriele Reuter (geb. 1859 in Alexandrien) beherrscht die Psychologie landläufiger Charaktere mit einiger Sicherheit: den Beamten, die „deutsche Hausfrau", die Kokette, die Künstlerehe vermag sie einigermaßen nachzuzeichnen. Zwar verstimmt uns gleich die Ängstlichkeit, mit der sie von keiner Figur ein Eckchen sehen läßt, das nicht genau zu der allgemeinen Konzeption des Typus paßt. Im Notfall ändert sich das zwar plötzlich: der Vater, bis dahin Ehrenmann von pedantischer Reputierlichkeit, vergreift sich an der Mitgift seiner Tochter, der rauhe, wenn auch ziemlich erregbare Sohn wird zum schmachtenden Seladon seiner Gattin usw. In der Mitte dieser Attrappen ist nun die Tochter der guten Familie aufgestellt, nichts weiter als Jungfrau mit höheren Bedürfnissen, ohne jede nicht theoretisch geforderte Eigenschaft, eigentlich nur ein Blatt weißes Reagenzpapier. Nun setzt sich der Mechanismus in Bewegung, und jede Figur zwackt beim Vorbeimarschieren der Heldin jedesmal ein Stück Seele ab. Doch bleibt selbst so die Entwickelung eine ganz äußerliche: Agathe bleibt, wie sie war. Von jener feinen Kunst, die das Schicksal und die Umgebung auch in den innersten Regungen der Leidenden reflektieren läßt, keine Spur; sie geht eben hin und her zwischen all denen, die sie nicht verstehen. Schließlich geht der Mechanismus entzwei: Agathe wird wahnsinnig. So ist also bewiesen, was zu beweisen war: man darf nicht „aus guter Familie" stammen, wenn man irgend etwas anderes will als die banalste Alltäglichkeit. Das ist der Roman „Aus guter Familie" (1895), der um seiner verdienstlichen Tendenz willen begeistert gepriesen wird. Warum nicht? Nur ästhetischen Wert soll man einem Buch ohne Psychologie, von ödester Regelmäßigkeit der Anlage, von erschreckendster Monotonie

des Vortrags (die höchstens einmal eine kleine soziale Spitze unterbricht: „Passagiere waren nicht verunglückt — nur ein Heizer tot") nicht zusprechen. Künstlerischen Wert haben in dem mit allen Posaunenstößen verkündeten Buch nur gewisse Zustandsschilderungen: das Künstlerheim, die Pietistenandacht, das Frauenbad. Sie zeigen eine hübsche Beobachtungsgabe, wie die Tendenz des Buches eine ernste, tapfere Liebe zu der duldenden Frau zeigt. Gleich schematisch sind die größeren Novellen angelegt („Der Lebenskünstler" 1896); den kleineren fehlt es nicht an hübschen Einzelheiten. Am liebsten freilich gewinnt Gabriele Reuter, wie so viele ihrer schreibenden Mitschwestern, die Lebensechtheit durch die billige Kunst des Porträtierens: „Frau Bürgelin und ihre Söhne" (1890) wirkt als „Schlüsselroman" wie die Münchener Gesellschaftssatiren der geistreichen Hedwig Dohm (geb. 1833: „Sibylla Dalmar") und der in der eigentlichen, symbolischen Satire („Die Wiedererstandenen" 1900) wie in der knappen Novelle („Der Erntetag" 1897) so glücklichen Carry Brachvogel (geb. 1864), die man mit Schmerzen zum anspielungsreichen Hintertreppenroman („Die große Pagode" 1901) herabsinken sieht.

Wenn an Margarethe v. Bülow der „Hunger nach Menschen", an Gabriele Reuter die emanzipatorische Tendenz modern ist, so suchen andere Schriftstellerinnen durch die Wahl moderner Stoffe und Probleme der Romanschriftstellerei neues Leben einzuflößen. Klaus Rittland (Frau Heinroth, geb. 1864 in Dessau) frischt den internationalen Roman und die Reisenovelle Rudolf Lindaus nicht ohne Geist auf („Ihr Sieg" 1896, „Unter Palmen" 1896, „Weltbummler" 1897), indem sie das völkerpsychologische Moment stark herauszuarbeiten und besonders an dem Gegensatz von Nord und Süd zu verdeutlichen sucht. Daneben tritt dann der Gegensatz der Generationen, an der Atmosphäre eines korrekten Beamtenhauses („Frau Irmgards Enttäuschungen" 1906) nicht ohne Bitterkeit, aber mit größerer Feinheit und Freiheit als in Gabriele Reuters Roman vergegenwärtigt. — Leo Hildeck und Sophie Hoechstetter sind Verehrerinnen des „neuen Menschen". Leo Hildeck (Leonie Meyerhof, geb. 1860 in Hildesheim) hat in ihrem Roman „Feuersäule" (1895) Max Stirner und seinen „Einzigen" als Modell mit verwandt, daneben sich besonders gern mit der psychologischen Analyse der Künstlerseele beschäftigt. Energischer sucht sich Sophie Hoechstetter (geb. 1873), eine ausgesprochene Verehrerin Nietzsches,

von dem alten Schema zu emanzipieren. Leider steckt sie zu tief in der „Idee", in ergrübelten Problemen, in dem „Suchen nach einer neuen Form", so daß darüber das rein Technische allzu „romanhaft" bleibt, Wahnsinn zu bequem kommt und geht, Selbstmord und Aufopferung in zu theatralischer Gestalt gezeigt werden („Sehnsucht, Schönheit, Dämmerung", Geschichte einer Jugend, 1898). Sie ist eifrig in der sozialen Agitation und der individualistischen Propaganda und verliert darüber leicht die Lebenswahrheit; vortreffliche Schilderung eines echten altväterischen Milieus („Der Pfeifer" 1904) weicht, sobald es sich um die eigentliche Entwickelung handelt, dem Schwelgen in Kunstgesprächen, romanhaften Erfindungen, konventioneller Feindschaft gegen alle Konvention. Dies letztere Element wirkt noch verheerender in den hysterischen Romanen von Toni Schwabe (geb. 1877: „die Hochzeit der Esther Franzenius" 1902; „die Stadt mit lichten Türmen" 1905). In flackerndem Stil werden ein paar satirische Charakterbilder hingeworfen, eine triste Pension, zwei geistreichelnde Gesellschaften; dazwischen spielt sich mit einer durch keine Psychologie motivierten Schnelligkeit die Tragödie einer lebensunfähigen Sehnsucht ab. Aber in dem größten Roman Sophie Hoechstetters findet das Liebesglück in seiner verzehrenden Süße einen so ergreifenden Ausdruck, und in Toni Schwabes zweitem Werk wird das verzauberte Glück eines weltfremden Paares so ergreifend geschildert, daß wir von diesem gärenden Most doch noch einen guten Wein erhoffen dürfen. — Erstaunlicher ist die Entwickelung, die in einer Reihe von sich rasch folgenden Romanen ein viel stärkeres Temperament aufweist: Hans v. Kahlenberg (Helene v. Monbart, geb. 1870 in Heiligenstadt). Die Tochter einer preußischen Adels- und augenscheinlich einer Offiziersfamilie ist vor allem eine politisch-agitatorische Natur. Sie charakterisiert sich selbst, wenn sie von ihrem liebsten Helden sagt: „die technische Gewandtheit, die Glätte der Form und der unfehlbare gute Geschmack des brillanten Journalisten fehlten ihm gänzlich; dafür besaß er im höchsten Grade eine Haupteigenschaft des modernen Schriftstellers, nach der sie ringen mit allem Realismus, Naturalismus, Impressionismus: den heiligen Haß der Lüge und Halbheit." All die Unbehaglichkeit, Unzufriedenheit, Reichs- und Weltverdrossenheit, die unter dem lastenden Riesenschatten Bismarcks zur Zeit des neuen Kurses aufkam, liegt als schwüle Stimmung über ihren Romanen. Der Haß gegen die offizielle

„Tugendhaftigkeit“ verdichtet sich bei ihr zuletzt in der „Familie Barchwitz“ (1899) — Bildern aus dem Familienleben im Stil des „Simplicissimus“ — und dem giftig-witzigen Epigrammroman „Das Nixchen“ (1899) zur bittersten Satire. Und dann mißbraucht sie ihr Talent zu den rohen Effekten der „Sembritzkys“ (1900). — —

Wahrer Realismus ist niemals bloß negativ: aus der Freude an dem, was ist, wächst er heraus, wo er gesund ist. Ein heftiges Schelten auf die Welt, sozialer Pessimismus, persönliche Byron-Allüren und nervöses Schmollen mit der Existenz können doch darüber nicht täuschen, daß für die jetzt in die Arena springenden jungen Leute die Realität wieder ganz neue, unentdeckte Reize besaß. Sie beobachteten die Fledermaus und die Schenkmamsell mit der ganzen Entdeckerfreude Köpperts (in Helene Böhlaus „Rangierbahnhof“); sie führten ihre Entdeckungsreisen durch die nächstliegende Wirklichkeit mit der Naivetät eines Bauern vor, der zum erstenmal eine Stadt sieht; so von etwas Älteren schon neben Karl Bleibtreu („Schlechte Gesellschaft“ 1885, „Größenwahn“ 1888) vor allem der arme Hermann Conradi (1862—1890), dessen „Lieder eines Sünders“ (1887) so krankhaft-leidenschaftlich suchend umhergreifen wie die Hände eines Fiebernden, und dessen Romane („Phrasen“ 1887, „Adam Mensch“ 1889) das geistreiche Spiel der jungdeutschen Romane mit blutigem Ernst erneuern.

Eine besondere Gattung des realistischen Romans ward bald der „Berliner Roman“. Männer der älteren Schule wie Paul Lindau („Der Zug nach dem Westen“ 1886, „Arme Mädchen“ 1887, „Spitzen“ 1888) und Fritz Mauthner („Berlin W.“, in drei Romanen 1889—1890), rangen mit Jüngstdeutschen wie Bleibtreu, Hollaender, Tovote um die Palme. Meist blieb doch der Realismus ein rein stofflicher; nur bei Fontane ward eine neue Stufe der Lebenswahrheit erreicht. Sudermann war schon über Kretzers Nennung der Straßen darin hinausgegangen, daß er einen Rock „bei Faßkessel und Müntmann, Unter den Linden“ gemacht sein ließ: dies unschuldige (aus Paris importierte) Vergnügen der Nennung wirklicher Firmen grenzte schon ein bißchen an die Halbkunst des Panoramas, in der Wirklichkeit und Illusion grob aneinandergesetzt werden. Nun übertrieb man diese Manier, porträtierte mit ängstlicher Kunst eine bestimmte Kneipe und ihre Schenkmamsells, und kam doch über romanhafte Abenteuererfindung nicht hinaus; ja die Jüngsten gerieten mit ihren genial zerrissenen

Helden, dämonischen Weibern und über Kunst und Politik diskutierenden Literatengesellschaften wieder in die Manier des Jungen Deutschland. Der harmlose Unterhaltungsroman, der sich einfach als Fortsetzung der alten Tradition gab, gewann dagegen unzweifelhaft durch ein sorgfältigeres Studium von Lokalkolorit und Großstadt-Psychologie; so bei Hanns v. Zobeltitz (geb. 1853), der mit seinen Standesgenossen Wolzogen und Ompteda (weniger dem schwereren Polenz) die flotte Erzählerkunst („Die Generalsgöhre" 1897, „Talmi" 1898, „Lichterfelderstraße 1a" 1899) teilt, und seinem Bruder Fedor v. Zobeltitz (geb 1851: „Eva wo bist du?" 1908); das Kasino und der Klub sind, wie man in England längst weiß, durchaus nicht die schlechteste Vorschule für die Technik des Erzählens.

Ihnen folgten mit Kneipenromanen Felix Hollaender (geb. 1867: „Jesus und Judas" 1890) und besonders der stark „dekadente" Schnellschreiber Heinz Tovote (geb. 1864: „Im Liebesrausch" 1890, „Fallobst" 1890); M. G. Conrads Münchener Romane wirkten wohl auch auf sie ein. Hollaender hat sich dann zu feinerer Kunst der Seelenanalyse entwickelt („Das letzte Glück" 1899) ohne doch den tendenziös „antiphiliströsen" Standpunkt zugunsten Fontanischer Objektivität zu überwinden. Sein „Weg des Thomas Truck" (1902) eine wirre Erneuerung des jungdeutschen Zeitromans, vermochte die Literaten-Kurzsichtigkeit nicht zu überwinden, die nur da das Leben beobachtenswert findet, wo „über Themata" geschrieben oder gesprochen wird.

Merkwürdigerweise sollte den Siegespreis auf dem Gebiet des Berliner Romans keins von diesen „beobachteten" Büchern erringen, sondern ein historischer Doppelroman. Georg Herrmann (eigentlich Georg Borchardt, geb. 1871) versetzte mit „Jettchen Gebert" (1906) und „Henriette Jacoby" (1908) nicht bloß die Berliner in Entzücken, die endlich die Vorzeit auch ihrer Stadt in Poesie getaucht sahen, wie längst die glücklicheren Wiener. Die Bedeutung der Bücher ging doch über das Lokalhistorische heraus, so meisterhaft dies getroffen war; ging über den Reiz der Milieuschilderung heraus, so stark dieser in die Biedermeierzeit hineinlockte und die Straßen Berlins von frischen Mädchengesichtern unter riesigen Strohhüten erglänzen, von breiten bunten blumengeschmückten Kleidern illuminieren ließ. Ein ernstes Problem war tapfer angefaßt: der Kampf zweier Generationen unter den Juden

Berlins. Die alte in vornehmem Behagen patrizisch aufgewachsene Zeit aus den Tagen der Rahel Levin und Henriette Herz muß der neuen geschäftseifrigen Einwanderung aus dem Posenschen Schritt für Schritt weichen. Es schwindet der feine Geschmack an zarter Kunst, den Onkel Jason verkörpert; es schwindet der Geist einer bei aller Festigkeit der Tradition freien Bildung. Was die Stadt erfährt, für die der Vorort Charlottenburg (heut eine Großstadt) noch ein idyllischer Landaufenthalt ist, das spielt sich innerhalb des Kreises dieser jüdischen Buddenbrooks noch einmal ab. Und die liebliche Heldin, die Verkörperung des altmodisch unwiderstehlichen Reizes jener stillen Zeit des Berliner Vormärz, sie wird zum Opfer dieser Kämpfe mehr noch als des Gegensatzes zwischen Juden und Christen. Der Gewalt des Familienwesens, das schon Gutzkow im „Uriel Acosta" als die stärkste Macht im Judentum darstellt, vermag sie nicht zu widerstehen; sie findet nicht den Weg ins Freie und stirbt den Tod der Charlotte Stieglitz, nicht um ihres unwahrscheinlichen Fehltrittes willen, sondern weil sie für einen unvermeidlich gewordenen Kampf zu weich ist.

Auch das Buch ist hin und wieder zu weich, und die lyrischen Refrains („Und alles kam, wie es kommen mußte") klingen zu häufig in die Handlung hinein. Doch gerade zu diesen Stuben mit den geblümten Tapeten und mit den Schränken voll kostbaren Porzellans paßt dieser Ton; ein zu lautes Wort könnte wie ein Ellbogenstoß die feinen Dinge zerbrechen, die mit so großer Kunst gesammelt und aufgestellt sind. Und dazu paßt auch der vornehme Sinn eines Autors, den der allzu große Erfolg des ersten Bandes nicht zu Selbstanleihen oder billigen Effekten verführte. Gerade die Familie Gebert, deren von köstlichem Humor durchdrungene Schilderung ihm so viel Freunde gemacht hatte (es konnte kein „Mürbekuchen" mehr ohne Zitat aus „Jettchen Gebert" verzehrt werden), ließ er zurücktreten und stellte die Hauptfigur fast allein auf das Postament; und wenn der Schluß wohl nicht genügend motiviert ist, blieb doch auch er von der reizvollen Zierlichkeit, die diese Gestalt bis in den Tod begleitet, umgeben.

So blieb man gerade auf diesem gefährlichen Boden vor der Entstellung des Realismus in eine antiidealistische Häßlichmacherei, die so unwahr ist, wie die idealistische Schönmalerei Älterer, vorerst bewahrt; bewahrt gerade deshalb, weil man schaffensfreudig war, weil der unendliche Reiz des wirklichen Lebens als eines künstlerisch

fruchtbaren Problems der Generation nach Nietzsche — mit und ohne sein Zutun — neu aufgegangen war.

Stofflicher, besonders sozialer Realismus tritt daher nachdrücklich auf. Seine Durchführung bildet das einzige Verdienst in den Romanen von Max Kretzer (geb. 1854 in Posen), den eine übertreibende, im Äußerlichen befangene Kritik nicht nur als den „Gustav Freytag des sozialen Romans“, sondern gar als den „Epiker der deutschen Moderne“ bezeichnet hat. Wie Gerhart Hauptmann der Sohn eines verarmten Hotelbesitzers — auch Sudermann ist ähnlichen Verhältnissen entsprossen — hat er dreizehnjährig in Berliner Fabriken um einen Taler Wochenlohn gearbeitet und dabei mit mächtigem Bildungsdrang in den Nächten gelesen. „Soll und Haben“ und die „Roueon-Macquart“ reizten ihn zur Nachfolge. Zunächst war sein Realismus noch recht stark von der bürgerlich-romantischen Manier Gustav Freytags beherrscht. „Sonderbare Schwärmer“ (1881) ist immer noch wesentlich ein Roman im Stil des Jungen Deutschland. Der Fortschritt über Spielhagens Realismus hinaus besteht wesentlich darin, daß Kretzer damals bereits die Berliner Tiergartenstraße, die in der „Sturmflut“ Parkstraße heißt, Tiergartenstraße nennen wollte; was aber sein Verleger nicht erlaubte. Spricht doch Wilbrandt heute noch etwa von der alten Hansestadt am Meer, die er um Himmels willen nicht „Rostock“ nennt. Im übrigen aber hatte Kretzer weder in der Fabel die Lust an romanhaften Abenteuern, noch im Stil das gedunsene Papierdeutsch überwunden, durch die unser deutscher Durchschnittsroman so weit hinter seinen französischen oder nordischen Konkurrenten zurückbleibt. Auch die seltsame Nachlässigkeit, mit der sich deutsche Autoren gegen die einfachsten Tatsachen zu benehmen pflegen, die sie zufällig nicht genauer kennen, hat der Realist Kretzer so wenig abgelegt wie Schriftsteller anderer Richtungen. Kretzer läßt einen illegitimen Sohn ein Fideikommiß erben wie Paul Lindau (in der „Gräfin Lea“) eine Frau. Wolzogen läßt (im „Kraft-Mayr“) einen Organistensohn aus Bayreuth im schönsten Bayrisch sprechen, weil das fränkische Städtchen zufällig zum Königreich Bayern gehört. Raabe baut („Zum wilden Mann“) seine Katastrophe auf einer juristisch unmöglichen Schuldforderung auf, und Helene Böhlau läßt (im „Recht der Mutter“) einen Mann als Hehler ins Gefängnis (nachher heißt es sogar „Zuchthaus“) wandern, bloß weil er ein Zeugnis verweigert hat. Darin geben, wie man

sieht, Realisten und Idealisten, alte und neue Schule bei uns sich nichts nach; gar über die juristischen Schnitzer unserer Dramatiker ist eine eigene Studie geschrieben worden. Der naheliegenden Versuchung, sich nach Dingen zu erkundigen, die man nicht genau kennt, haben mit wenigen Ausnahmen — die leuchtendsten sind Goethe und Gottfried Keller — unsere deutschen Schriftsteller fast immer siegreich zu widerstehen gewußt. Nicht einmal um die Geheimnisse fremder Sprachen bekümmern sie sich, wo sie sie anwenden. Spielhagen läßt einen italienischen Jesuiten ausrufen: „il mio figlio!“ (statt „mio figlio“) und Wolzogen gebraucht einen Rittmeister gegenüber, der französischen Sprachunterricht erteilt, regelmäßig die Anrede „mon capitain“ (statt: „mon capitaine“).

Inzwischen wuchs der Autodidakt zum selbstständigen Schriftsteller heran. Was in Kretzer reifte, war freilich wesentlich doch nur die Gesamtauffassung. Man sagt, nur er habe das Wesentliche der neuen Romanform erkannt: „die soziale Dichtung als künstlerische Darstellung der in der ökonomischen Lage gefesselten Persönlichkeit“. Mindestens strebte er es an. „Die Betrogenen“ (1882) und „Die Verkommenen“ (1883) wollten typische Zeitromane sein, wie fünfzig Jahre früher „Die Zerrissenen“ und „Die Europamüden“; nur daß jetzt der Zwang der sozialen Verhältnisse so stark betont wurde wie damals der herrschender Geistesstimmungen. Dieser Versuch, den einzelnen und sein Schicksal lediglich als Ergebnis der herrschenden Gesamtlage darzustellen, erreichte seine Höhe in „Meister Timpe“ (1888). Hier sollte die Vernichtung des Handwerks durch den Großbetrieb geschildert werden. Leider verdarb sich Kretzer das höchst dankbare Thema durch altmodisch-romanhaftes Anfassen. Er hatte nicht von Ibsen gelernt, daß bei solchem Kampf gerade darin die Tragik liegt, daß jeder in seiner Weise im Recht ist; sondern mit politisch-tendenziöser Einseitigkeit machte er den Fabrikherrn zum Bösewicht, den kleinen Drechsler zum edlen Märtyrer. Das Buch ward so gehässig und unrealistisch wie ein echter Frauenroman.

Der Autor rang noch mit der Doktrin und der Tendenz, mit dem Vorbild Zolas (das die „Drei Weiber“, 1886, ganz beherrscht) und mit dem Bedürfnis, über den Naturalismus wegzukommen. In seiner dritten Periode hat Kretzer ein Mittel gefunden, den Naturalismus einzudämmen. Es ist dasselbe, zu dem Huysmans und Helene Böhlau, Garborg und Strindberg kamen: der Sym-

bolismus. Eine ganze Reihe von intrigenreichen Tendenzromanen („Der Millionenbauer“ 1891, „Die Buchhalterin“ 1894) war erschienen, als plötzlich „Das Gesicht Christi“ (1897) überraschte. Gewisse französische Bilder, in denen Christus mit einem Mal an reich besetzter Tafel unter befrackten Herren und tief dekolletierten Damen erscheint, stehen zum Vergleich näher als die in der Auffassung einheitlichen deutschen Gemälde Uhdes; denn auch Kretzer schiebt das Bild Christi mit recht absichtlicher Paradoxie mitten in ein Gemälde äußerster Verkommenheit. Aber dieser Kontrast wirkt, und die milde Großartigkeit der mystischen Erscheinung ist in ihrer Art so wirkungsvoll zum Ausdruck gebracht wie das grenzenlose Elend in der Arbeiterwohnung. Jetzt erst sind ihm die inneren Widersprüche aufgegangen, in denen die Seele lebt: das Bedürfnis nach Religion in dem glaubenslosen Arbeiter, die tiefvergrabene Skepsis in dem frommen Pastor. Der Fabrikant zwar ist immer noch ganz „Raubtier“, aber im ganzen wirken die Gestalten, wie sie wirken sollen: typisch und doch individuell. Nur die Sprache hat Kretzer auch jetzt noch nicht meistern gelernt.

Man braucht nur Kretzers freundliches blondes Gesicht mit den hellen Augen mit dem energischen, wenn auch etwas absichtlich stilisierten Kopf Hermann Sudermanns (geb. 30. September 1857 in Matziken in Ostpreußen) zu vergleichen, um die ganze Verschiedenheit der Temperamente zu erkennen. Kretzer ist im Grunde eine altmodisch-idyllische Natur, deren Sympathien ganz bei dem kleinbürgerlichen Hausfrieden Timpes sind; Sudermann ist in der Tat „modern vom Scheitel bis zur Sohle“. Hier liegen seine Vorzüge wie seine Schwächen.

Sudermann ist nervös, voll unruhiger Hast im Sprechen wie im Schreiben. Der moderne Realist hat so viel mit dem Einpacken aller Eindrücke zu tun, daß er zu ihrem ruhigen Durchleben keine Zeit behält. Und Sudermann ist keine Natur von solcher Genialität, wie etwa Fontane, daß er den Momenteindruck sofort verarbeiten könnte. Daher das Unausgegorene in seinen Werken; alle Suppen kommen zu heiß, alles Fleisch ungar, alle Kuchen mit Wasserstreifen auf den Tisch. Das liegt bei ihm nicht, wie ähnliches bei anderen deutschen Autoren, an mangelndem Fleiß der Ausarbeitung, sondern an mangelnder Energie der inneren Vorbereitung. „Flackern“ ist nicht umsonst ein Lieblingswort Sudermanns: eine flackernde Hast jagt ihn sofort zu einem

neuen Eindruck, einem neuen Effekt, ehe der erste noch ausgereift ist.

Ich habe diesen Grundmangel vorweggenommen, weil er mir vor allem die persönliche Note in Sudermanns Schaffen zu bilden scheint. Hier liegt die Achillesferse seiner Modernität. Die meisten Jungdeutschen leiden an der Unfähigkeit der Entwickelung: Bleibtreu oder Conrad sind noch heut die hoffnungsvollen Wunderknaben, als die sie vor fast zwanzig Jahren zuerst in die Arena sprangen. Sudermann, in seinem Streben viel ernster, in seinem Lernen unendlich tapferer und ausdauernder als sie, ist nicht an die kurze Kette eines stabilen Talents gebunden; aber jene verhängnisvolle Unfähigkeit der vollen Entwickelung hat sich bei ihm sozusagen auf die inneren Organe geschlagen. Der einzelne Eindruck kommt nicht zu seinem vollen Recht; mindestens nicht der psychologische: sinnlich wahrnehmbare Eindrücke faßt Sudermann, wie sein Landsmann Halbe, mit raschem, scharfem Jägerblick auf. Hier ist er daher von größter Anschaulichkeit. J. P. Jacobsen und Theodor Storm, die Meister der Stimmungsnovelle, haben wohl zuerst die „Hand-Psychologie" in die Erzählungskunst eingeführt: die Beobachtung der kranken oder robusten, nervösen oder abgearbeiteten, eleganten oder ordinären Hand. Erst der modernen Freude an der vielgestaltigen Realität blieb es vorbehalten, in der Literatur die individualisierende Zeichnung der Hände nachzuahmen, die in der Malerei längst üblich war. So weiß gerade Sudermann die Hand als charakteristische Probe des Menschen zu erfassen: man denke nur an die weichen, weißen, wehenden Hände des Landrats im „Katzensteg"; oder an wirksame Kontraste wie diesen: „Ulrichs schmale schlaffe Hand lag in Leos harten Pranken" („Es war"). Diesen Kunstgriff haben ihm dann Jüngere abgelernt: „Seine Hand lag rötlich schmal und mager in der fleischigen, sehr weißen Hand des Hauptpastors", heißt es etwa in Leo Hildecks „Feuersäule". Aber bei Sudermann ist das nur ein Einzelfall der raschen sicheren Beobachtung konkreter Dinge. Ulrich im Staubmantel ist „wie ein wandelndes Handtuch anzuschauen, dem man einen Kopf aufgesetzt hat". Ebenso rasch und bestimmt gibt er individuelle Geräusche wieder: das Sofa kreischt bei jeglicher Berührung „wie eine hungrige Krähe". Oder er studiert (nach dem Muster der Franzosen, vor allem von Zola im „Ventre de Paris" und von Huysmans in „A rebours") die Eigenart der Gerüche,

des milden Iris- und des scharfen Opoponax-Parfüms. Dies sichere Wahrnehmen äußerer Erscheinungen macht ihn auch — wie Jacobsen und wie Flaubert — besonders fähig, den Umschlag einer Stimmung, eines Gesichtsausdruckes zu beobachten. Aber die Hast hat zur Folge, daß er bei den äußeren Eindrücken, bei den Symptomen hängen bleibt. Über die erste Wirkung kommen geistige Eindrücke bei ihm selten hinaus.

In all dem liegt nun eigentlich, so modern es auch ist, ein ausgesprochen naives Element; die „Moderne" hat eben auch ihre Naivetäten, wie jede ausgesprochene Richtung. Und man darf wohl sagen, daß in Sudermann ein Erzählertalent von großer Ursprünglichkeit und Frische blüht. In der Lebhaftigkeit des Mitfühlens, in dem raschen Strom der Erfindung, in dem Erblicken des sinnlich Wahrnehmbaren sind seine Romane und Novellen („Frau Sorge" 1887: 1903 in 69. Auflage; „Die Geschwister" 1888, „Der Katzensteg" 1889, „Im Zwielicht" 1890, „Jolanthes Hochzeit" 1892, „Es war" 1894) der etwas mühsamen Detailmalerei seiner Mitbewerber wie Wolzogen entschieden überlegen; nur Ompteda hat etwas von dieser unschätzbaren Frische. Geradezu homerisch wirkt bei Sudermann, wie bei Jeremias Gotthelf, die naive Freude am menschlichen Besitz, vor allem an dem ursprünglichsten, dem landwirtschaftlichen: dir Pflug- und Säemaschinen werden („Es war") so liebevoll charakterisiert wie bei Pindar die Rosse, und eine solche Maschine erhält (in „Frau Sorge") eine symbolisch-feierliche Bedeutung wie bei Zola die Lokomotive. Homerisch, wenn auch im Sinne unserer Zeit kein Vorzug, ist auch die Beschränkung auf eine geringe Zahl fester Typen: der stürmische Durchgänger und der weichherzige Idealist, die dekadente Weltdame und der himmelblaue Backfisch, der anspruchsvolle grüne Junge und der tyrannische, sittenlose Vater kehren immer wieder, und auch die Umgebung hat gewisse feste Züge.

Zu diesen angeborenen Erzählergaben Sudermanns kommt noch ein unschätzbares Geschenk des Himmels: der Humor. Ein breiter mächtiger Realismus fordert den Humor als Ergänzung; Realismus ohne Humor ist auf die Dauer so unerträglich wie Idealismus ohne Poesie. Beide werden, wenn ihnen dies Beste fehlt, zur baren Prosa, sei es nun idealistisch-rhetorische oder realistisch-triviale Alltagsrede. Daß ihnen der Humor fehlt, macht die Goncourt und Zola zu Pedanten; daß sie ihn besitzen, macht

George Eliot, Flaubert, Dickens, Reuter, Gottfried Keller, Fontane groß. Sudermann ist von vornherein vielleicht in erster Linie Humorist; und zwar von der guten Art derer, die den Humor der Dinge und Personen selbst wirken lassen (wie die alten Engländer), während Jean Paul und Wilhelm Raabe beständig nur ihren Humor an den vorgeführten Objekten üben. Sein Humor ist stark satirischer Natur. Wie Spielhagen, mit dem er die nervöse Hast und die Vorliebe für romanhafte Effekte teilt, ist er eine politisch heftig angeregte Natur, dem „Ostelbier", wie er ihn aus seiner Jugend kennt, mit leidenschaftlicher Antipathie feindlich: stumpfsinnige Junker, wüste Landwirte, heruntergekommene Adelige fehlen bei ihm selten, und das starke Lokalkolorit macht sie ungleich lebendiger, als es die abstrakten pommerschen Edelleute bei Spielhagen sind. An seltsamem Hausrat, wie er sich etwa in der Tasche des alten Pastors oder dem Koffer seines studierenden Sohnes („Es war") vorfindet, hat er wie die Romantiker oder Gottfried Keller seinen Spaß, der eine Art Selbstironie über jene allgemeine Besitzfreude bildet. Anspielungen auf altmodische Manieren oder Bücher mischt er gern parodistisch ein. Darüber hinaus versteht er, wie echte Humoristen, Heiterkeit und Ernst zu ergreifender Mischung zu verbinden, wie etwa in jenem prächtigen Wiedersehen der in der Erinnerung idealisierten Geliebten („Katzensteg") — ein Zug, der sich zu symbolischer Bedeutung erhebt; oder in dem grimmigen Spott des Arztes über Felicitas' Selbstmordversuch („Es war"), durch den (wie so oft bei Jacobsen, und den Skandinaviern überhaupt) die Tragik sich „in eine Farce auflöst". Während die halb überspannte, halb berechnende Johanna der Weltdame predigt, beobachtet diese den vollen Busen der nonnenhaften Witwe und hält ihn für ausgestopft — ein fast Flaubertscher Zug, in dem sich rasche realistische Beobachtung und ein bitterer, weltverachtender Humor zusammenfinden.

Sudermann war dazu berufen, der Regenerator unseres Romans zu werden. Er wurde es so wenig, wie er der Reformator der deutschen Schaubühne wurde. Er ward es nicht, obwohl es ihm nicht an ernster Arbeit, nicht an rühmlichem Ehrgeiz fehlt. Aber ihn hinderte eine gewisse Schwächlichkeit seines literarischen Charakters. Groß und stürmisch legt sich der Erzähler ein. Wie eine moderne Odyssee fangen diese Romane an: ein starker und tapferer Held soll nach langer Verbannung sein eigenes Heim

wiedererobern. Ungeschlachte Riesen, süßlachende Sirenen, Schiffbruch und bezaubernde Lotophagen-Küsten stellen sich ihm in den Weg. Er aber kämpft sich durch — ja, eine Zeitlang. Dann aber kann der Autor den kleinen Effekten nicht widerstehen. Dann überdecken die abgebrauchten Romanszenen die groß angelegte Grundzeichnung. Dann geht die homerische Linie in dem naturalistischen Behagen an brutalen Szenen zugrunde.

Ich glaube nicht, daß die Berechnung, die auf den Beifall des Publikums spekuliert, hierbei die ursprüngliche Fehlerquelle ist. Den Ursprung finde ich vielmehr wieder in Sudermanns Naivetät. Wie Hopfen hat er eine naturwüchsige Roheit, weil sie gefiel, zum Kunstmittel „veredelt". Zunächst kommt er ganz unbefangen zu jenen typischen Ausbrüchen von brutaler Sinnlichkeit, Trunkenheit, faustschlagender Roheit. Sie wachsen aus seiner Technik und aus seiner subjektiven Teilnahme heraus. Sie passen daher (vor allem in seinem künstlerisch einheitlichsten Werke, „Frau Sorge") in den älteren Büchern noch zum Stil des Ganzen. Später bilden sie mit der raffinierten Atmosphäre dekadenter Empfindungen einen gesucht rohen Kontrast. Und dann allerdings wirkt er abstoßend, wie seine Ada Baranowski: „mit den Allüren der Leidenschaft, aber kalt, kalt wie ein Hundeschnäuzchen".

Sudermanns Technik war eine durchaus individuelle, und zugleich trug sie den Charakter des „Experimentellen", den nun einmal diese Zeit ihren Söhnen aufzwingt. Gerade deshalb war sie so hoffnungsvoll. Wie Ibsen findet sich Sudermann eines Tages einem Problem gegenüber, das er bezwingen muß. Dies Problem hat aber bei seiner viel ursprünglicheren Natur ein ausgesprochen praktisches Aussehen. Bei dem Grübler Ibsen hat es etwa die Formel: was wird, wenn die Kundmachung einer Wahrheit für ein Gemeinwesen schädlich ist („Volksfeind")? Bei Sudermann, der sich selbst so tapfer aus herber Bedrängnis heraufgefördert, und dem Frau Sorge lange eine treue Begleiterin war: wie soll es ein braver Kerl machen, damit etwas, was einmal war, abgetan ist („Katzensteg", „Es war")? Nun erwachsen ihm, wie dem großen Dramatiker, aus dem Problem heraus lebende Figuren — alle mit einer gewissen Familienähnlichkeit, aber doch aus der spezifischen Lage heraus differenziert. Und nun, im Gegensatz zu Ibsens Objektivität, stellt sich der Verfasser als treuer Helfer, unsichtbar wie die Göttin Athene, neben seinen Mann und kämpft mit ihm die

Sache durch. Es wird ihm zur Wohltat, einen frechen Kerl, der seinem Odysseus im Wege ist, niederzuboxen; es wird ihm zum Bedürfnis, nach harter Arbeit mit dem siegreichen Ringer sich in **Baccho et Venere** gütlich zu tun. Die ganze Erregung des Kampfes ist in ihm. Wie ein kämpfender Parteimann sieht er keine Vermittelungen. Alles ist von der Stellung einer Person zu dem praktischen Problem abhängig. — Von hier konnte sich ein wahrhaft „experimentaler Roman" großen Stils entwickeln. Helene Böhlau auf der Höhe ihrer Kraft hat ihn aus dieser Problemstellung, aus diesem Mitleben, aus dieser homerischen Parteistellung heraus gewonnen. Sie war Künstlerin genug, um ihre Gestalten in voller Rundung zu erschauen. Dazu aber ließ sich Sudermann nie die Zeit. Immer genügte es ihm, ihren Schattenriß in einer bestimmten Situation zu erblicken. Daher haben seine Figuren fast alle nur die Wahrheit des Moments. In jedem einzelnen Augenblick überzeugen sie uns; wollen wir sie uns als Einheiten vorstellen, so fallen sie auseinander. Und ebenso steht es mit der Handlung. Wir geben jede Etappe zu, schon weil der Eindruck der mächtig erregten Erzählung uns hinreißt; blicken wir zurück, so schütteln wir den Kopf und sagen: es ist ein Roman. Leo (in „Es war") hätte trotz alledem Felicitas in Wirklichkeit nie besucht. Oder mindestens mußte uns eine lange Vorbereitung das glaubhaft machen. Das aber gibt es für Sudermann nicht. Die Freude an der Selbstberauschung früher, die Gier nach dem Effekt jetzt lassen ihn sofort die ganze Skala der Empfindungen überspringen. Es gibt bei Sudermann keine Nuance. Das ist das Schlimmste; darum wirken all seine Dramen und seine späteren Romane so unkünstlerisch.

Und so wird auch seine Charakterzeichnung, anfänglich in altepischer Art mit wenigen Typen arbeitend, allmählich zu krankhafter Überreizung gesteigert. Daher diese „interessanten Weiber" mit den leidenschaftlichen Allüren und der kalten Seele, deren bestgelungenes Exemplar, Felicitas („Es war"), immer doch eine zusammenhanglose Kombination aus interessanten Momenten bleibt: es fehlt das geheimnisvolle spezifische Etwas, das in jeder Seele die größten Widersprüche zur Einheit verbindet. Daher die unerträglichsten Backfische mit der unschuldsvollen Seele voll verdorbener Eigenheiten, am schlimmsten freilich im Drama: Kitty, Salome.

Immer äußerlicher werden auch die Effekte. Brandstiftung,

Mord und Totschlag wurden immer bevorzugt; jetzt aber müssen die Verbrechen und Fehltritte auf sentimental untergebreiteten weichen Kissen sich malerisch dehnen. Leo kommt in wüster Trunkenheit gerade in die Weihnachtsbescherung; und wieder die Weihnachtswünsche des armen verlassenen Kindes müssen die Sünde der Mutter würzen.

So blieb ein großes Talent auf dem Wege von dem kleinen Effekt zu der großen Wirkung stecken. Die Zaubervögel singen in den Märchen verführerisch; wer aber auf sie hört, gelangt nicht in das Schloß. Die große Gesamtwirkung eines einheitlichen Kunstwerks hat Sudermann, erst unreif, dann gleich überreif, nicht erreicht; am nächsten daran war er in „Frau Sorge“. Hier stützten ihn kräftige Jugenderinnerungen. Aber was daraus hätte hervorblühen können, haben die Erfolge des Dramatikers Sudermann — den ich lange nicht so hoch stellen kann wie den Erzähler — wohl für immer verhagelt; das beweist uns nur zu deutlich „Das Hohe Lied“ (1908).

Der realistische Roman Sudermanns hat bessere Nachfolge gefunden als der naturalistische Bleibtreus und Conrads. Unter dem stark mitwirkenden Einfluß der unvergleichlichen französischen Erzähler, Maupassants vor allen (während Zola der Lehrer der Naturalisten blieb), bildete sich eine Schule von kräftigen frischen Erzählertalenten aus, wie wir sie seit den Tagen der Holtei und Smidt nicht besaßen. Eine gesunde, wenn auch nicht tiefgehende Psychologie, eine flotte Freude am raschen Vortrag, eine moderne Weltanschauung und vor allem kräftiger Humor zeichnen aber diese neueren vor jenen älteren Epikern aus, denen der Humor selten, die realistische Psychologie nur bei Häuptern wie Alexis und Gotthelf eigen war. Ernst v. Wolzogen (geb. 1855) aus Breslau brachte ein ungewöhnliches, in der Nachahmung von Dialekten sogar mit zu merkbarer Absichtlichkeit gepflegtes mimisches Talent in seine immer mit lebensvollen Charakterzeichnungen einsetzenden, aber in der Führung der Handlung fast immer verwahrlosten Romane („Die Entgleisten“ 1893, „Ecce Ego“ 1895), die er gern mit Porträts ausstattete („Der Kraft-Mayr“ 1897, „Das dritte Geschlecht“ 1899). Dabei glaubte er, seine Kunst „grundehrlich“ betrieben zu haben und sein Handwerk zu meistern! Georg v. Ompteda (geb. 1863) aus Hannover, ein eifriger Schüler Maupassants („Unter uns Junggesellen“ 1894), den er auch über-

setzte, zeigte schon im humoristischen Roman („Die sieben Gernopp“ 1895) eine ungewöhnliche Schärfe des beobachtenden Blicks und des individualisierenden Ausdrucks („ein ganz kleines Mädchen mit strohblonden wassergetränkten Zöpfen und fröhlich laufendem Näschen“); die Toastrede des alten Gernopp ist in ihrer gerührten Taktlosigkeit ein Meisterstück. Später näherte er sich, nach realistischer Schulung am Porträt („Unser Regiment“ 1895), dem ernsten sozialen Roman („Sylvester von Geyer“ 1897). Ein warmer Hauch des Mitgefühls durchdringt diese Schilderung des armen Armeeadels; aber sie ist nicht zu künstlerischer Reife gediehen. In der Form einer erfundenen Biographie wird das Leben eines sächsischen Offiziers von der Wiege bis zum Grabe erzählt, nur allzu „sachlich“. Wenn der Autor es nicht verschmäht, in der geschmacklosen Weise der Goncourt typographische Porträts von Schulanschlägen, Visitenkarten, Offizierslisten, Stadtplänen einzulegen, so werden wir durch diesen Mißbrauch des „Dokuments“ nur um so mehr an Beckers „Charikles“ und ähnliche Schulromane erinnert, die eine Anzahl typischer Erlebnisse zur Veranschaulichung altrömischen oder altgriechischen Lebens schematisch aneinanderreihen. Blaß bleiben die Figuren, ganz nur in *einer* Stellung gehalten. Doch diese Schulung an der Romanform war dennoch dem Novellisten zugute gekommen — nun gelang ihm „*Der Ceremonienmeister*“ (1898), ein schönes Buch, in dem das letzte Aufflackern von Liebe und Jugend in einem alternden Lebenskünstler zart und ergreifend geschildet wird. Prächtige, wenn auch gelegentlich wieder mit zu gleichmäßig wiederkehrenden Mitteln gezeichnete Figuren umgeben die beiden Hauptgestalten: den alten sächsischen Edelmann und die schöne Amerikanerin — ein Liebespaar, das an Herman Grimms „Unüberwindliche Mächte“ erinnert und bei ähnlicher Feinheit der Zeichnung, bei gleich intensivem Interesse an Kunst und Literatur und allem, was das Leben schmückt, in seiner ganzen Haltung doch nicht verkennen läßt, daß man inzwischen von Emerson und Goethe zu Maeterlinck und Maupassant, von Rafael und Michelangelo zu Uhde und Liebermann gekommen ist. „*Eysen*“ (1900) nähert sich in der Breite der Erzählung wie in der Lebhaftigkeit des sozialen Mitempfindens dem „Sylvester von Geyer“, es hat die Kraft individueller Charakterzeichnung nicht ganz wieder erreicht, die den „Ceremonienmeister“ auszeichnet. „Cäcilie v. Sarryn“ (1901), eine weiche Charakterstudie mit satirischen Beigaben be=

deutete leider Omptedas Abschied vom ernsten Roman; er ging endgültig zu den groben Sensationen von „Monte Carlo“ (1900) über. — Ein dritter adeliger Dichter aus dieser Schule, Wilhelm v. Polenz (1861—1903, aus Ober-Cunewalde in Sachsen), verbindet ebenfalls den Einfluß der französischen Novelle („Reinheit“ 1896) mit dem des sozialen Romans, doch ist er stärker als Ompteda von Zola abhängig und rückt schon dadurch in die Nähe Kretzers. Seine ersten Romane („Der Pfarrer von Breitendorf“ 1893, „Der Büttnerbauer“ 1895) litten noch an jener pedantischen Regelmäßigkeit der Anlage, die die Tendenzromane zu kennzeichnen pflegt. Wie in „Aus guter Familie“ (ein grauenhaft unbrauchbarer, weil nicht zu zitierender Titel; man zitiere einmal: Ossip Schubin sagt in „Warum geht dieser Mißklang durch die Welt“ . . !) oder im „Meister Timpe“ sinkt im „Büttnerbauer“ der Held mit starrer Folgerichtigkeit von Stufe zu Stufe. Aber freilich in der Charakterzeichnung ist Polenz schon hier den beiden andern Autoren überlegen, und vor allem bewährt er hier schon die Begabung, den eigentümlichen Duft, die individuelle Atmosphäre der Bauernstube, der städtischen Handlung, des Hofes und der Meierei wiederzugeben. Die Szene, in der die verzweifelte Mutter mit dem Trunkenbold von Gatten um das letzte Eigentum der Kinder ringt, ist von einer Kraft und Größe, wie nur die gewaltigsten Ausbrüche der „bête humaine“ bei Zola; und hier ist sie am Ort, sie gehört zu dem energisch-phrasenlosen Stil. Im „Grabenhäger“ (1897) nähert sich Polenz dem experimentellen Roman in Sudermanns Art: wie ein junger tüchtiger Gutsbesitzer sein verwahrlostes Gut wieder in die Höhe bringen kann, das ist das praktische Problem. Ohne Zweifel ist der Roman stark didaktisch, und besonders in den Reden des Pfarrers tritt Polenz' eigener, etwa als „christlich-sozial“ zu bezeichnender Standpunkt zu absichtlich hervor; aber in diesem aufrichtigen Glauben an die Ideale des niedern Volkes, an sein „tiefes heißes Verlangen nach geistiger Unabhängigkeit, nach besserem Erkennen und Verstehen, nach einer veredelten Lebensführung“, in diesem Vertrauen auf die Zukunft des Edelmanns, der wieder als erster in der Gemeinde durch Tüchtigkeit führend werde, liegt auch Poesie. Das gibt diesen realistischen Romanen eine ganz eigene Bedeutung. Polenz hat einmal Heinrich v. Kleist (1891) zum Helden eines Dramas gemacht; auch in ihm lebt etwas von jenem patriotischen Realismus,

der die Dinge nicht (wie es Wildenbruch tut) in idealistischer Umnebelung sieht, sondern mit dem sehnsüchtigen Scharfblick liebender Unzufriedenheit. Und diese Stimmung ist stark genug, um die oft beinahe unerträgliche Umständlichkeit des biographischen Romans „Thekla Lüdekind“ (1900) zuletzt fast mit künstlerischer Feinheit aufzulösen. Sein letztes Wort hatte er doch vielleicht schon gesagt, als mit dem unvollendeten Roman „Glückliche Menschen“ (1905) seine sympathische, herblyrische Gestalt („Erntezeit“, eine karge Gedichtlese aus dem Nachlaß, 1905) ins frühe Grab sank. Denn er gehört zu denen, die durch das was sie sind mehr noch wirken als durch das was sie tun: Der tiefe Ernst, mit dem er einzudringen suchte in die Seele des Volkes, um mit dem Volk sein Schicksal zu erleben, um heraus zu schaffen aus diesem Erleben — das mehr als die nie ganz bemeisterte Kunst des Ausdrucks macht dieses edlen Landedelmanns Größe aus.

Schon bei Polenz trägt der soziale Roman mehr noch der ständischen Gliederung Rechnung als der landschaftlichen Eigenart. Damit leitet er zu dem psychologischen Realismus über. Auf die Berufspsychologie hatte einst die Dorfgeschichte ihr Hauptaugenmerk gerichtet; neuerdings war nur in dem Künstlerroman der Einfluß eines bestimmten „Berufsklimas“ studiert worden, und allenfalls noch in antiklerikalen und katholischen Erzählungen die Psychologie der Geistlichen. Gerade hier aber bietet die neue Zeit neue Themata: zu dem uralten, dem Konflikt zwischen Anlage und Beruf, tritt vor allem der Gegensatz in älterer und moderner Auffassung des Pfarramts. Der städtisch erzogene Geistliche und die Landbevölkerung: Polenz, Heer und andere fassen das Problem von dieser Seite, am glücklichsten der Landpfarrer Frenssen. Das alte Pfarrhaus mit seiner geheimnisvollen Macht, gegen die die junge Seele sich wehrt: P. O. Höcker (geb. 1865: „Väterchen“ 1900) und W. Hegeler (geb. 1870) haben dies symbolische Motiv ergriffen und Hegeler, dessen kraftvolles Einfühlen sich schon an der Berufspsychologie des modernen Technikers („Ingenieur Horstmann“ 1900) geübt hatte, führt es in dem Kriminalroman eines in den geistlichen Rock verirrten Tatmenschen („Pastor Klinghammer“ 1903) mächtig durch. Das Tiefste bleibt es doch, die inneren Erfahrungen und Wandlungen uns vorzufühlen, die der liebevoll erfaßte Beruf brachte, wie der Baseler Theolog Carl Albr. Bernoulli (geb. 1868) in seinem feinen, nur in der Sprache

etwas zu künstlichen Pfarrerroman „Lukas Heland“ (1901). Bei ihnen hat natürlich auch die landschaftliche Atmosphäre mitzuspielen. So hat denn Bernoulli nach einem nicht bloß durch die eigentümliche Handhabung des Dialekts merkwürdigen Drama „Zwingli“ (1904) sich der kraftvollen Schilderung historischer Heimatzustände („Der Sonderbündler“ 1904) zugewandt, worin ihm für den historischen Schweizerroman neueren Stils Ernst Zahn (geb. 1867 in Zürich: „Menschen“ 1900) vorangegangen war („Albin Indergand“ 1901).

Zahn freilich entwickelte sich rasch zu größerer Höhe. Eine Erziehernatur und ein Epiker zugleich wie der Schutzgeist deutschschweizerischer Dichtung, Gottfried Keller, gestaltete er in Schweizer Romanen („Erni Behain“ 1898) und glücklicher in Novellen („Helden des Alltags“ 1905, „Firnwind“ 1906, „Die da kommen und gehn“ 1908) Gestalten von einfacher packender Monumentalität und nur ein zu eifriges Moralisieren hindert den Dichter der „Clari-Mari“ (1904), der Meunier unseres Romans zu werden. Es sind Gruppen von klarer Gliederung, wie die patrizische Schwiegermutter der plebejischen Schwiegertochter („Keine Brücke“), Skulpturen von gewaltigem Wurf („Die Mutter“), und doch eben „Helden des Alltags“, ohne Pathos, im Bezwingen des Schmerzes oft von Fontanischer Vornehmheit („Die Gerechtigkeit der Marianne Denier“, „Herrn Salomon Bringolfs Enttäuschung“). Ein freieres, reineres Schaffen als das seine gibt es jetzt kaum in der deutschen Literatur; und mit Recht durfte er eine Sammlung nach dem Firnwind nennen, der wie C. F. Meyers Firnelicht, das hohe stille Leuchten allüberall in seinem Wesen und Gedicht ist.

Gerade dies Zurücktreten der atmosphärischen Elemente läßt den wirkungsvollen Soldatenroman Franz Adam Beyerleins (geb. 1871 in Meißen: „Jena oder Sedan“ 1903) nicht zu künstlerischer Höhe gelangen; der Ernst satirisch-erzieherischer Tendenz kann hierfür in dem lebensvolle Figuren energisch an die Front kommandierenden Roman so wenig wie in dem noch effektvolleren Drama „Zapfenstreich“ (1903) entschädigen. Und freilich zeigte sich Beyerlein, wenn er sich nun an das psychologische Problem der Frauenseele wagte („Similde Hegewalt“ 1904) als eine durchaus unkünstlerische Natur, die Tiefe durch Breite und Einfühlen durch äußerliche Effekte ersetzen muß. Eine Spezialität des Künstlerromans, die Schilderung der Dilettanten und Dorfmusikanten,

erwählte sich mit liebenswürdigem Humor Karl Söhle (geb. 1861: „Musikantengeschichten" 1897). Aber daß mit der bequemen Kunst lückenlosen Nacherzählens biographischer Erlebnisse ohne eigene Bedeutung auch noch bei einem Publikum, das Keller und Fontane schätzen gelernt hat, Erfolge zu erzielen sind, bewies der berüchtigte Siegeszug des „Götz Krafft" (1904) von Edw. Stilgebauer (geb. 1868) mit dem der gute alte sentimental-triviale Roman der Lafontaine und Genossen auferstand und durch die Studentenromantik äußerlichster Art wieder einmal den Stoff über den Geist triumphieren läßt. Die kräftige, realistisch packende und doch durch patriotiotische Mystik und symbolistisches Lokalkolorit poetisch wirkende Schilderung des Prager Studentenlebens in K. H. Strobls (geb. 1877) „Waclavbude" (1902) ward darüber überhört. — Den Strafgefangenen schildert mit liebevollem Anteil W. Speck („Zwei Seelen" 1906).

Die Berufspsychologie des Diplomaten im Ausland, wahrlich ein dankbares Thema, rührte Elisabeth v. Heyking (geb. 1861) in den „Briefen, die ihn nicht erreichten" (1903) nur leise an; vielmehr waren der glatte Stil, der aristokratische Ton und etwa noch das interessante Milieu (der Aufstand in China! die amerikanischen Millionäre!) die Väter ihres märchenhaften Erfolges. Von der alten Briefpoesie der ihr blutsverwandten Bettine findet man nichts, mehr von der Pücklerschen Mischung aus Lebenslust und Blasiertheit; und wenig von der unvergleichlichen Plauderkunst, die in viel zu wenig bekannten „Briefen eines Unbekannten" (herausg. von Graf Hoyos 1881—1887) ein wirklicher Diplomat, freilich aus dem Ruhestand schrieb: Alexander v. Villers (1812—1880), wohl trotz Lessing Goethe, Bismarck, Mörike der vollendetste Virtuos des deutschen Briefes.

Aber vollberechtigt scheint mir noch heut der überraschende Erfolg eines anderen Romans. Gustav Frenssen (geb. 1863) aus dem holsteinischen Dorf Berlt, ein Landpfarrer von originell seiner Gemeinde angepaßter Beredsamkeit („Dorfpredigten" 1899) hatte längst wie sein Landsmann und Amtsgenosse Biernatzky „Wanderungen im Modegewand der Novelle" unternommen und die kräftigen Typen seines sandigen Heimatsgebietes, wie so viele Zeitgenossen unter starkem Aufwand autobiographischer Hilfen, beobachtet („die Sandgräfin" 1896, „die drei Getreuen" 1898: 90. Tausend 1906). Man hatte ihn kaum beachtet. Da schlug plötzlich „Jörn

Uhl" (1901: 205. Tausend 1907!) durch. Es war gewissermaßen eine Empörung unserer Lesewelt gegen ihre Kritiker: wenige hatten das Buch empfohlen, das, von Hand zu Hand gegeben, mit einem Mal ein Symptom und ein literarhistorisches Ereignis wurde. Ein paar Jahre lang klang sogar der Titel in allen möglichen seltenen Vornamen und lautsymbolischen Nachnamen von Romanhelden nach: „Götz Krafft", „Albin Indergand", „Michael Hely", „Felix Notvest", „Daniel Jundt", „Peter Camenzind", „Peter Michel", „Peter Nockler", „Jost Seyfried", dann „Similde Hegewalt" und „Asmus Sempers Jugendland". Ein oder der andere von diesen Titeln mag freilich schon früher konzipiert sein, so etwas liegt immer in der Luft; und übrigens hatte sich Jörn Uhl nicht jedes Taufpaten zu schämen.

Daß Frenssen sich an guten Meistern geschult hat, an Raabe und Keller vor allem, und daß daneben auch Sudermanns „Frau Sorge" auf den Aufbau dieses biographischen Erziehungsromans Einfluß geübt hat, tut der Originalität des Werkes keinen Eintrag; und daß es um mindestens 100 Seiten zu lang ist und mit der Nachgeschichte recht sehr von der Höhe herabsinkt, die mit der großen Brandszene erreicht wird, darf uns gegen die Trefflichkeit der aufsteigenden Teile nicht undankbar machen.

In der Freilichtmalerei sehen wir den großen Vorzug des „Jörn Uhl". Der Held, ein Suchender, lichthungrig wie Raabes Hungerpastor und arbeitsfreudig wie Sudermanns Paul, hängt doch untrennbar verwachsen zusammen mit seinem Heimatboden. Dieser aber ist hier nicht, wie in den „Buddenbrooks" oder in der „Wacht am Rhein", eine straßenreiche Stadt, sondern die sandige Ebene am Meer. Hier gilt es, „schwer zu pflügen", tief die Pflugschar einzudrücken; hier gilt es die heißen Sonnenstrahlen aufzufangen und die seltsamen Spukgebilde, die die Blendung aus dem Sand erstehen läßt. So gewinnt das Buch eine gleichsam animalische oder eher vegetabilische Einheit und die ganze Flora dieser Gestalten und Erlebnisse wächst aus diesem Boden hervor, immer in der vollen Beleuchtung der beschienenen Heide an der See. Sie wandern fort von hier, die Abenteurer, die Bildungssucher; aber ein unsichtbares Band fesselt sie an den goldgelben Sandboden. Der tapfere Artillerist steht fest an seinem Platz in der furchtbaren Schlacht bei Gravelotte, aber ohne Pathos wie ohne Furcht tut er seine Pflicht hier, als ackere er daheim. Aber wer jenes Band zerreißt, der erlischt wie Meleager, als sein Lebens-

holz verbrannt war. Und bodenständig ist auch der Dichter selbst mit dem schweren Pflug seiner langsamen Sprache, mit dem sinnenden Blick und dem stillen Lachen. So kam in die Überkunst der modernen Erzählung ein wohltuend echtes Gegenbild, wie Immermanns „Oberhof“ erst seinem „Münchhausen“ spezifischen Gehalt verlieh.

In diesem tiefgrabenden Wesen liegt auch die ganz persönliche Bedeutung Frenssens. In ihm ist wieder, wie bei seinem Landsmann Hebbel, die Poesie ein Mittel der Erkenntnis geworden. Seine Seele sucht das Heilige Land, das Land des ewigen Friedens. In einem tiefen ewigen Konflikt fühlt er sich hineingestellt; durch sein Herz geht die Scheidung von „Volk“ und „Gebildeten“, von rein nationaler und christlicher Empfindung. Und wie Polenz sucht er durchzudringen zu dem Punkt, wo die Scheidung aufhört. Aber ihm ist das Volk noch näher als dem sächsischen Gutsbesitzer. Bauer von Abstammung, unter den Bauern aufgewachsen und tätig sucht er aus dem Geist der urgesunden Bauernbevölkerung heraus emporzusteigen zur Höhe der Bildung. Dies war der Prozeß, den Jörn Uhl durchmacht; dies ist die Reise, die in ergreifender Mischung von Realismus und Allegorie, „Hilligenlei“ (1905) vorführt. Nicht ein äußeres Beiwerk ist dies Leben Christi des Deutschen, das sein Held Kai Jans schreiben muß — es ist der Kern des Romans. Christentum wiedergeboren in deutschem Geist, aber nicht (wie bei Ed. v. Gebhardt) in anachronistischem Lutherstil, nicht (wie bei Fritz v. Uhde) in halbmoderner Zeitlosigkeit, sondern in dem deutschen Geist unserer Tage. Was „Rembrandt als Erzieher“ forderte, ist hier erfüllt: die Einigung des Vornehmen mit dem Bäuerischen, oder, besser noch und mehr noch im Sinne jenes Manifests: die Einigung der Vornehmheit ländlicher und geistiger Arbeit. Denn Frenssen lobt diese Zeit, für die andere Fromme nur die üblichen Scheltworte haben: „Hier und da arbeiten und jubeln schon neue Kräfte. Viele Tausende sagen, sie sehen schon heiliges Land. Wie wird in der Bibel geforscht! Wie tapfer rührt sich die Regierung! Wie wehen die Fahnen der Arbeiter! Welch ein Leben in Kunst und Erziehung!“ Und aus dieser Freude heraus und aus diesem Gefühl der Verantwortlichkeit schreibt der Heidelberger Ehrendoktor der Theologie sein Lebensbild Christi — tapfer, ob auch die Krähen schreien: „Ein ungebildeter Mensch! Fern von allem Kirchentum, irgendwo in einem kleinen Dorf auf-

gewachsen, am Rand des Landes in der Heide?! Der tastet die Heiligtümer an, welche die gelehrten Gottesmänner bewachen!"

Freilich — es fehlt auch nicht das Helldunkel Rembrandts. Ein schweres, oft dumpfes Ringen erfüllt dies Buch, aus dem immer nur wieder die wärmste Menschenliebe ihre goldenen Strahlen in die Nacht schickt. „Deine Augen waren heiter wie zwei zehnjährige helle Mädchen, die im Winde Ball spielen; jetzt . . . jetzt sitzt da eine junge Mutter und spielt mit ihrem Kind." Und dieser Geist liebevollen Forschens im Antlitz der Menschen läßt ihn rätselhafte Seelen verstehen, wie die des trotzigen Sohns, den ein wildes Wort von Vater und Vaterhaus scheidet; wie die des Ohle Griesack, von dessen naiver Diebesnatur eine Legende erzählt, des besten mittelalterlichen Erzählers würdig.

Aber der Pflug wirft auch schwere schwarze Schollen auf. Auch mir scheint Frenssen in der Zeichnung der Sinnlichkeit und mehr noch in dem Recht, das er ihr trotzig zugesteht, zu weit zu gehen; aber es ist eine Wohltat, den verlogenen Bilderchen von der Unschuld auf dem Lande dies Gemälde gegenüber gestellt zu sehen, an dem nur eben verletzt, daß der Dichter es nicht einfach hinstellt, sondern mit gebildet — romantischen Sophismen einrahmt. Und wir müssen mit ihm den Pflug ziehen, zumal in dem letzten Teil wieder, wo Kai Jans und Frenssen sich loslösen von dem heimischen Boden. Und doch nicht loslösen — denn für den tiefen Sinn dieses Mannes existiert der triviale Gegensatz nicht, den man zwischen Land und Großstadt zu machen liebt: Berlin ist ihm auch ein Acker, den Tausende guter Landleute bearbeiten in heißem Schweiß; ein großer Acker, mit viel Unkraut und mit reichem Segen, ein Acker, auf dessen Bearbeitung er mit Bewunderung sieht — und mit Andacht. So kann man ihn im Getriebe der Hauptstraßen sehen, die hellblauen Augen staunend auf der Arbeiter Menge gerichtet; denn auch hier ist deutscher Boden, und auch von hier geht der Weg ins Heilige Land.

Ein Feldprediger im doppelten Sinne des Wortes, des deutschen Volkes Feldprediger — so schrieb er auch das kleine Buch von *Peter Moors Fahrt nach Südwest* (1907). Die Erlebnisse eines unserer tapferen Kolonialkrieger läßt er durch dessen eigene Anschauung hindurchgehen, damit wir den schlichten Heroismus mehr noch im treuen Dulden der Mühsal als im Pathos des Kampfes erkennen. Tendenz gewiß, aber immer die Eine: unsere nationale Ein-

heit zu betonen, den Einheitspunkt zu finden, von dem aus alle Stände, alle Stämme, alle Konfessionen hinstreben können nach Hilligenlei. Er fühlt sich Gottfried Keller verwandt; eine Schriftstellerei, die die Menschen nicht bessert, das Volk nicht hebt, bleibt ihm unbegreiflich. Gewiß, hier liegen Grenzen, gerade auch für die fast zu puritanisch ästhetische Empfindung unserer besten Leser. Aber hier liegt auch seine Wirkung; denn für ihn, wie für den Schweizer Meister der Epik und der Volkserziehung stehen zu höchst wie goldene Panzer die beiden deutschen Streiter: das Gewissen und die Kraft.

Die Kraft sicherer Gegenwartsschilderung teilten mit Frenssen zwei Landsleute, denen aber freilich sein erzieherischer Ehrgeiz fehlt: Timm Kröger (aus Haale, geb. 1844: „Eine stille Welt“ 1891, „Leute eigener Art“ 1904, „Aus alter Truhe“ 1908) und Ottomar Enking (aus Kiel, geb. 1867: „Familie P. C. Behm“ 1902, „Patriarch Mahnke“ 1905, „Wie Trages seine Mutter suchte“ 1908). Kröger bevorzugt die Form der Novelle und das psychologische Einzelporträt, Enking den Roman und das Familienbild; er ist schärfer und wohl auch tiefer als der liebenswürdigere Kröger. Beiden aber ist der kräftig erfaßte landschaftliche Hintergrund gemein; der eigentümliche Duft alter Schifferstuben am Meeresstrand, dem Storms Romantik weise ausweicht, durchdringt diese Geschichten an Glück und Unglück kleinstädtischen Sippschaftslebens. — Umgekehrt ist Gerhard Ouckama Knoop (geb. 1861 in Bremen) mit Frenssen in der pädagogischen Absicht verwandt, nicht in den Mitteln sie zu betätigen. Denn seine höchst geistreichen Feuilletonromane („Sebald Soekers Pilgerfahrt“ 1903, „Sebald Soekers Vollendung“ 1905, „Nadeshda Bachini“ 1906) sind alles eher als „bodenständig“: kosmopolitisch in der Zeichnung der Figuren, in den literarischen und politischen Anspielungen ein hohes Maß von Bildung verratend — und erfordernd; voll romantischer Willkür der Erfindung und dem „Gespräch“ oder auch dem Monolog alle Handlung zu opfern bereit. — Freilich kann er sich auch konzentrieren, wenn er, hierin wieder Frenssen unähnlich, über das verderbliche Feuer der Sinne predigt („Das Element“ 1901, „Der Gelüste Ketten“ 1907); aber viel eigenartiger sind doch jene „entretiens philosophiques“ im guten alten Stil, die irgendwo zwischen ein paar rasch skizzierten, sehr gescheiten Menschen mündlich oder brieflich über alle Fragen und Antworten dahinlaufen, immer parador

und dennoch oft überraschend, immer voll bösen Spottes über unsere Zeit und unsere lieben Deutschen — und doch so voll von Liebe zu ihnen, wie es nur irgend die Heimatskünstler sein können.

Es ist kein Zufall, daß die vielberufene und oft mit kindlicher literarischer Kirchenturmspolitik gepflegte „Heimatkunst" am besten da gedieh, wo zwei Menschenalter früher das Lokalstück für die echte einheimische Tradition gezeugt hatte. Für die „Waterkant" tritt neben Charlotte Niese nun Frenssen ein und sein geschickter Nachahmer Georg Engel, (geb. 1866: „Hann Klüth" 1907, „Der Reiter auf dem Regenbogen 1809); für Schlesien der sympathische Paul Keller (geb. 1873: „Waldwinter" 1902, „Die Heimat" 1904, „Das letzte Märchen" 1905, „Der Sohn der Hagar" 1907) mit starker romantischer Färbung; für Hessen W. Holzamer (1870—1907: „Peter Nockler" 1902) und Adam Karrileon (geb. 1853) mit seinem aus lustigen Schwänken in traurigstes Finale gesteuerten „Michael Hely" (1904), sowie Alfred Bock (geb. 1859: „Die Pflastermeisterin 1899, „Der Flurschütz" 1901, „Die Reise" 1909), der sich durch energische, oft selbst all zu starre Konzentration der Handlung von den Milieuschilderern abhebt; für das alemannische Gebiet H. Stegemann (geb. 1870) mit seinem kräftigen Roman „Daniel Jundt" (1905) von der deutsch-französischen Grenze („Die als Opfer fallen" 1906) und eine ganze Reihe von Schweizerpoeten. Doch muß auch der Westfale Hermann Wette (geb. 1857) genannt werden, der wie Frenssen und Heer und Th. Mann den autobiographischen Roman („Krauskopf" 1903) mit kräftiger Anschaulichkeit und gesundem Humor ausgebaut hat — „die breite realistische Prosaerzählung, der niederdeutsch- behagliche stoff- und stimmungsreiche Roman, der den Helden durch Kampf zum Sieg führt, ist (nach Petsch' Worten) ihm eigen; und Lulu v. Strauß v. Tomey (geb. 1873) mit balladenhaft kräftigen westfälischen Geschichten („Der Hof am Brink" 1906, „Bauernstolz" 1907, „Lucifer" 1907, „Sieger und Besiegte", Novellen 1909).

Weitab von der Hauptstadt in der tiefen Weltenferne eines schweizerischen Alpentals spielt der lebensvolle Roman J. C. Heers (geb. 1859): „An heiligen Wassern", dessen frische Anschaulichkeit durch gewisse altmodische Züge eher gehoben als gehindert wird. Und doch fehlt auch hier nicht das soziale Problem: die große Frage, was der „neue Geist" für das Landvolk bedeute, wird hier so optimistisch beantwortet, wie in Roseggers „Ewigem Licht" pessi-

mistisch. Dann freilich zog „Felix Notvest" (1901) diese Zustimmung zu dem industriellen Zug der Zeit beinahe zurück; leider kein würdiges Gegenstück des Erstlings, sondern in bequemer Romanhaftigkeit mit groben Kontrasten, abgebrauchten Typen und unerhörten Schicksalswendungen arbeitend. Noch dürftiger ist „Joggeli" (1902), eine autobiographische Selbstverherrlichung, deren Naivität nur von Otto Ernsts Buch „Asmus Sempers Jugendland" (1905) überholt wird; doch fehlt dessen bestechender Humor und seine entwaffnende Freude an den Menschen.. Übrigens ist das Hauptmotiv des „Joggeli": der Kampf des jungen Talents mit der Schule, zu einem modernen Lieblingsmotiv geworden. Emil Strauß (geb 1866) führt es in „Freund Hein" (1902) mit trostloser Langeweile durch, in deren grauer Öde die wechselnden Zensuren für Mathematik und die griechischen Musikübungen des Helden wasserarme Oasen bilden, wie ich denn auch in der trockenen Leidensgeschichte seines vielgeprellten „Engelwirts" (1900) den feinen Zustandsschilderer des sozial-psychologischen Romans „Kreuzungen" (1904) noch nicht zu finden weiß. Ähnlich hat Friedrich Huch sich aus der weder tiefen noch reichen, vor allem wieder der armen Schule geltenden Satire seines „Peter Michel" (1901) erst zu den delikaten, aber auch undeutlichen seelischen Beleuchtungseffekten der „Geschwister" (1903) und „Wandlungen" (1904) durcharbeiten müssen. Es scheint fast, als werde die Schule für die Jüngsten wieder der mystische Leviathan der Romantiker; vielleicht, ich fürchte es fast, weil sie in den Augen neurasthenischer Virtuosen der Stimmung wieder den Zwang der Konzentration symbolisch vertritt.

Denn auch der weitaus bedeutendste Meister des realistischen Romans von sozialem Gepräge weist der Satire gegen die Schule fast erstaunlich viel Raum zu: Thomas Mann. Sein Bruder, Heinrich Mann, hat sogar seine bisherige Tätigkeit in einem giftigen satirischen Roman gegen einen Schultyrannen („Prof. Unrath" 1905) gipfeln lassen. — Wie Karl Hauptmann, so wird auch Heinrich Mann von manchem als „der Eigentliche" dem Bruder vorgezogen und enthusiastisch haben wir ihn zu den „Ganz Großen" rechnen hören. Gewiß teilt er mit Thomas auch Talente: die Kunst, Charaktere durch starke Verzerrungen der Physiognomie und der Gebärden anschaulich zu machen; das feste Gedächtnis für eine große Personenzahl. Aber wenn man bei dem

jüngeren Bruder sich in einem figurenreichen Gemälde voll Menzelscher Charaktergestalten bewegt, ist man bei dem älteren unter den unleidlichen Karikaturen des Dickens-Illustrators Cruikshank. Dazu bringt die schwüle, erotisch überhitzte Atmosphäre, die aus H. Mann einen prunkvolleren Frank Wedekind macht („die Romane der Herzogin von Assy“ 1903) in all diese endlosen Monologe und geistreichelnden Gespräche eine Unruhe beständigen geistigen und körperlichen Auskleidens, die sein eigenes Wort von der „hysterischen Renaissance“ mehr noch für das Beiwort als für das Hauptwort wahr macht. Der naive Glaube, es gäbe wirklich eigentlich nichts als die Sinnlichkeit, der Venus Vulgivaga über Diana und Pallas triumphieren läßt, gibt auch seinen wildesten Novellen („Flöten und Dolche“ 1904 „Die Bösen“ 1909) eine gewisse subjektive Wahrheit; aber es bleibt die pathologische Wahrheit eines überkünstelten Ästheten, der d'Annunzios Wortgirlanden und Metaphergobelins mühsam nachbilden muß wie im Fieberwahn — „und ringsherum ist frische, grüne Weide“.

Nein, uns bleibt Thomas Mann (geb. 1875 in Lübeck) der „Eigentliche“. Sein großes Kulturbild „die Buddenbrooks“ (1901) bedeutet wirklich eine neue Stufe in der Entwickelungsgeschichte des Romans. Die nervöse Feinfühligkeit, mit der er leise Schwingungen der Stimmung empfindet und wiedergibt, lebt auch schon in seinen ungemein geistreichen Novellen („Der kleine Herr Friedemann“ 1898, „Tristan“ 1903), die nebenbei auch eine träumerische Phantasie offenbaren, wie sie sich mit solcher Beobachtungsgabe nur selten vereint. Aber etwas wirklich Neues bedeuten diese Erzählungen noch nicht, deren grausame Scheinobjektivität und deren technische Sicherheit in Mann wie in Ompteda einen erfolgreichen Schüler Maupassants aufdeckt. Auch der Gedanke, die Geschichte einer Familie durch mehrere Generationen zu verfolgen, war ja längst durch Balzac und Zola, Wilibald Alexis und G. Freytag ausgeführt worden. Neu aber ist die Energie der realistischen Auffassung. Kein „Schicksal“, keine „tragische Schuld“, nicht einmal die Entwickelung der allgemeinen Verhältnisse bedingt Aufsteigen und Verfall des Lübecker Kaufmannsgeschlechts. Wie Leopold v. Ranke will Th. Mann nur zeigen, „wie es ist“. Eine Anzahl bestimmt erschauter Persönlichkeiten nimmt er als „Urphänomen“: sie sind nun einmal da, so wie sie sind. Und aus diesem Urphänomen entwickelt sich nun eine Reihe von Folgen, die als lebendige Ge-

stalten mit ihren Erlebnissen vor uns hintreten. Dreierlei Mächte beherrschen sie, realistische Mächte: die körperliche Organisation, die Vermögensverhältnisse und die „Gesellschaft". Phrasenlos werden diese modernen Schicksalsgöttinnen betrachtet. Hier ist deshalb die weitgetriebene Schilderung der physischen Zustände und ihrer Kennzeichen, der Gebärden, der typischen Berichte ganz am Ort; hier hat die genaue Angabe von Geschäftsbilanzen und Mitgiftsummen mehr als den Kuriositätswert Goncourtscher „Dokumente"; hier ist eine treue Schilderung der sozialen Nuancen, hier in der Sprache der leise englische Einschlag unentbehrlich.

Und so fehlt denn nichts der zwingenden Notwendigkeit des Geschehens. Ganz im Sinn der modernen Psychologie ist sie weniger in die festen Bestandteile der Charaktere, in die sogenannten „Eigenschaften" verlegt, als vielmehr in die unerbittliche Kontinuität der einzelnen Momente. Die Atmosphäre, die mit ebenso bewundernswerter als anspruchsloser Kunst gemalt ist, in dem behaglichen alten und dem eleganten neuen Hause, in Dresden und in München, am Seestrand und in der Schulstube, hängt untrennbar zusammen mit den wechselnden Momenten der Erzählung: am Himmel wie auf Erden, untrennbar ineinander übergehend, nichts als eine mit eherner Notwendigkeit begründete, nur für unsere Augen zufällige Folge immer neuer, immer alter Konstellationen. Und unverändert bleibt unter allen Schicksalen nur die völlig unnervöse, in ihrer göttlichen Oberflächlichkeit für Gewitter und Sonnenuntergänge, Schwüle und Kälte unempfängliche Natur der Hauptheldin. Diese Kühnheit allein, die eine liebenswürdige unverbesserliche „Gans" in den Mittelpunkt eines Buches voll bedeutender Gestalten und schwerer Schicksale stellt, zeigt die „Buddenbrooks" als den Gipfel einer Entwickelungslinie, die von „Wilhelm Meister" über die „Leiden eines Knaben" und „Niels Lyhne" zu der völligen Auflösung des romanhaften Heldenbegriffs führt.

Natürlich hat auch Mann diese moderne Auffassung nicht ohne jeden Wank durchgeführt. Die Schwindeleien des geistlichen Schwiegersohns sind romanhaft im alten Sinne des Wortes; die eigensinnigen Torheiten des Vormundes machen seine Bestellung durch den klugen Thomas unbegreiflich. Aber das sind Nebendinge. Wie aber hat in allen Hauptsachen dieser echte Dichter zu lernen verstanden! wie hat er Fontane die individuelle Nuance der Rede, Ompteda den lokalen Tonfall, Maupassant die Verschmelzung von

Ironie und Mitgefühl abzulernen verstanden, während er doch in der Grundidee und dem Aufbau durchaus „ein Eigener“ blieb!

In „Königliche Hoheit“ (1909) wagte sich Mann dann an ein noch schwierigeres Thema: die realistische Schilderung der höfischen Atmosphäre. Wohl mußte er noch stärker als in dem bürgerlichen Lebensbild hier das Element eines zugleich diskreten und grotesken Humors anwenden, um in die merkwürdigen Gegensätze von äußerer Würde und innerer Haltlosigkeit, steifer Repräsentation und „glänzendem Elend“ Einheit zu bringen, und zuweilen ist er dabei bis an die Grenze des Möglichen gegangen (so in der Namenwahl: „Dr. Watercloose“ heißt der amerikanische Arzt). Aber nur so konnte die Märchenhaftigkeit moderner Riesenvermögen mit der tristen Wirklichkeit kleinstaatlicher Finanzverhältnisse in Einklang gebracht werden; so daß wir in diesem Meisterstück realistisch-phantastischer Lebensschilderung wirklich an E. Th. A. Hoffmann erinnert werden, vor dem Mann aber in den seltenen Momenten der Gefühlsoffenbarung einen weiteren, herzlichen Ton voraus hat.

Solche Kunst war nur möglich, nachdem das Studium jener unwägbar kleinsten Elemente, die jeder Örtlichkeit ihre Farbe und Luft geben, lange und sorgfältig betrieben war. Wie gründlich Mann studiert, zeigt auch sein Savonrola-Drama „Fiorensa“ (1905); aber das ist, da die Gestalten nicht im Sprechen beobachtet werden konnten, allzu gelehrt geworden.

Dies lokale Element tritt aber besonders stark bei den Schriftstellerinnen hervor; so auch bei den bedeutendsten: Helene Böhlau, Isolde Kurz, Clara Viebig. Dieser lokale Zug des neueren Romans hängt natürlich eng mit der realistischen Richtung zusammen, mit dem Individualisieren, Porträtieren, auch mit der allmählich immer stärker auf die Produktion wirkenden Kunstlehre Taines, wonach der Mensch ein Kind seiner Umgebung sei. Das Wort „Milieu“ fängt an stark gemißbraucht zu werden; entbehrlich ist es doch nicht, so wenig wie etwa „Klima“. „Milieu“ ist für den einzelnen, was das „Klima“ im Sinn Herders für die Nation ist, viel mehr als bloß „Umgebung“; es gehört dazu fast soviel wie im Lutherschen Katechismus zum „täglichen Brot“. Die rein lokale Umgebung, die Personen, mit denen man zu tun hat, Hausrat und Aussicht aus dem Fenster tun es nicht allein; die ganze Atmosphäre, die sich darüber gelegt hat, gehört mit zum „Mileu“: die festen Gedankenbahnen, die sich in diesen Gehirnen gebildet

haben, die Vorstellungen, die in der Luft liegen, die festen Schablonen für das Gespräch und was nicht alles. Für diese Einflüsse pflegen nun aber gerade die Frauen um so mehr empfänglich zu sein, je mehr ihre tägliche Beschäftigung sie auf allerlei kleine Züge achten lehrt. Kein Wunder, wenn sie feine Beobachterinnen lokaler Eigenart werden! Hermine Villinger (geb. 1849 in Freiburg i. Br.) versteht schwäbische Charaktere und Sitten anmutig, schlicht, mit einem gewissen nie irrenden weiblichen Instinkt in der Psychologie darzustellen („Aus dem Kleinleben" 1885, „Aus meiner Heimat" 1887, „Schwarzwaldgeschichten" 1892) und erhebt sich allmählich aus einer gewissen Vautierschen Bauerneleganz zu realistischer Kraft („Unter Banern" 1894). — Ilse Frapan (1852—1909, aus Hamburg) hat sich ebenfalls in schwäbischen Erzählungen versucht („Enge Welt" 1890), und zwar mit einer großen herben Kraft der fest und bestimmt andeutenden Rede (zumal in der meisterhaften Novelle „Aus der rauhen Alb"); noch höher stellen wir aber ihre Heimatsnovellen („Zwischen Elbe und Alster" 1890), in denen man wirklich die Luft der Hamburgischen Fleete einzuatmen glaubt. Später ergab sie sich der sozialen und politischen Tendenz und das letzte Werk der armen Kranken war ein schreiendes Pamphlet gegen die Sittenpolizei („Die Retter der Moral" 1909). — Charlotte Niese (geb. 1854) hat mit prächtig behaglicher Breite köstliche Zustands- und Charakterbilder aus dem alten Schleswig-Holstein gezeichnet („Aus dänischer Zeit" 1892, 1894); die Schilderung des alten Kachelofens mit Bildern aus dem Alten Testament (in „Mamsell van Ehren" der Krone ihrer Erzählungen) ist eine Perle in Stimmung aufgelöster Beschreibungskunst, und die gehaltenen humoristischen Stücke (wie „Diebesrache") sind der Heimat Fritz Reuters und John Brinkmans, des großen niederdeutschen Gesamtgebiets würdig. Als sie dann von der ihr natürlichen Form der Einzelerzählung zum Roman aufzusteigen suchte („Licht und Schatten" 1895), löste sich doch auch dieser in eine Reihe zum Teil allerdings meisterhafter Zustandsbilder auf; die Schilderung der Cholerazeit in ihrem schlichten Realismus bildet zu dem phantastischen Gemälde der Ricarda Huch kein geringes Gegenbild. Aber die Entwickelung im ganzen geriet zu schematisch, und die Tendenz ist auch hier in der kohlschwarzen Zeichnung des sozialdemokratischen Arbeiters zu aufdringlich und absichtlich.

Den Übergang vom sozialen zum psychologischen Realismus bezeichnet neben Thomas Mann Clara Viebig (geb. 1860 in Trier). Dies starke Talent wurzelt ganz im heimatlichen Boden und die ungewöhnliche Kraft in Sprache und Anschauungen, mit der ihr erstes Buch, die ausgezeichnete Novellensammlung „Kinder der Eifel" (1892), das Lokalkolorit dieser fremdartigen, kulturfernen Bezirke traf, hat sie auf den Boden der Großstadt nicht gleich wieder erreicht. Ihre Dramen („Barbara Holzer" 1897, „Die Pharisäer" 1899) zeigten noch bei etwas willkürlicher Führung der Handlung eine seltene Energie der Charakterzeichnung, eine ungewöhnliche Echtheit der Sprache und der Gestalten. Als sie sich dann aber unter dem Einfluß der Gabriele Reuter dem tendenziösen Problemroman widmete („Rheinlandstöchter" 1897, „Dilettanten des Lebens" 1899, „Es lebe die Kunst" 1899), erlag sie vorübergehend den Gefahren dieser Gattung. Aber aus dieser gefährlichen Prüfung hob sich ihre ernste Begabung mit neuer Frische. In dem „Weiberdorf" (1900), einer erotisch-satirischen Heimatsschilderung von nicht geringer Kühnheit, holte sie sich gleichsam wie Antaeus der Riese neue Kraft zu größeren Werken. Die „Wacht am Rhein" (1902), wieder ein Meisterstück der Milieuschilderung und des Lokalkolorits, faßte dann mutig die Aufgabe an, eine ganze Stadt — Düsseldorf — in ihrer historischen Entwickelung zu schildern und die festen Züge der Physiognomie unter allen Wechseln von altmodischem Leben, Revolution, preußische Erziehung festzuhalten. Doch auch hier verriet sich weibliche — ich will nicht sagen Unkunst, aber Minderkunst in der großen Bequemlichkeit des biographischen Rahmens. Und nun wagte sie in dem „Täglichen Brot" (1902) die Technik ihrer Heimatsschilderung auf die Großstadt zu übertragen. Ein realistisches Gemälde der „bodenständigen" Elemente Berlins, wie es einst A. v. Sternberg („Diana") versucht, wie es die Bleibtreu, Tovote, Hollaender wegen ihres Haftens in der literarischen Bohême nicht geben konnten, gelang. — Schon hier hatte sie das Symbol als Werkzeug der künstlerischen Vereinfachung und Stilisierung verwandt; in größerem Maßstab geschah es in dem „Schlafenden Heer" (1904); einem nationalen Roman von der Ostmark, der doch die epische Objektivität ihrer frühesten und ihrer reifsten Werke nicht verleugnet. Wie nur wenige Schriftstellerinnen bietet Clara Viebig das erfreuliche Bild einer in ernstem Ringen aufsteigenden Entwickelung, und mit elementarer Macht

zieht es sie daher doch wieder stets zur Heimat zurück („Das Kreuz im Venn“ 1908).

Auch Adalbert Meinhardt (Marie Hirsch aus Hamburg, geb. 1848) strebt der symbolistischen Konzentration entgegen. Antimodern ist sie, wie Isolde Kurz, und mit Ricarda Huch teilt sie das Interesse an der Mystik („Catarina“ 1901), teilt sie den elegisch gefärbten skeptischen Optimismus. „Das Leben ist golden“ (1897) — aber doch nur für den, dessen starkes Illusionsvermögen es sich so zu träumen vermag, bleiern, drückend selbst für den Edlen und Tapferen, dem die Poesie der Seele versagt ist. Und wer selbst, von dieser erfüllt, zum Höchsten aufsteigt, Ruhm, Dankbarkeit, Liebesglück erntet — dem kappt früh der Tod die Segel des stolzen Lebensschiffes („Heinz Kirchner“ 1893). Dies Bedürfnis nach der Zeichnung glücklicher, helläugiger Träumer, das doch immer korrigiert wird von einem trüben Blick auf die Lebenswirklichkeit („Allerleirauh“ 1903) — es ist für die ganze Zeit so bezeichnend wie für die Verfasserin selbst.

Bei Clara Viebig oder Adalbert Meinhardt bleibt aber doch der Charakter und zum Teil auch die Umwelt in der alten Geschlossenheit. Jenen psychologischen Realismus, der sie in einzelne Phänomene auflöst, vertritt unter den Schriftstellerinnen vor allem Isolde Kurz (geb. 1853 in Stuttgart). Ihr Vater war der Dichter des „Sonnenwirts“, ihr Bruder ist Bildhauer. Der Dichterin erwuchs unschätzbares Gut aus ihrer Abstammung. War ja doch in der schwäbischen Dichterschule, zumal in ihren jüngeren Sprößlingen, annähernd schon einmal das Ziel erreicht worden, wohin jetzt der Kompaß wies: die Vereinigung von Realismus und Romantik, nicht, wie bei E. Th. A. Hoffmann, in gesuchter Verbindung, sondern, wie bei Mörike, in naiver Verschmelzung. Hierher weisen auch die „Phantasien und Märchen“ (1890) der Dichterin. Jene geheimnisvolle Gabe mythologischer Anschaunng, die bei Mörike die Fee Briscarlatana mit ihren Äpfeln hervorbrachte, schuf auch das „Sternenmärchen“, in dem ein Abenteurer von Komet der jungen blühenden Erde — einem Geschöpf voll Feuer und Jugend mit tiefen meeresgrünen Augen und weicher Haut, aus der das feine Geäder herausschimmerte — und sogar den kleinen Backfischen Ceres und Vesta den Hof macht. Neben solchen naiven Beweisen der altschwäbischen Naturbeseelung finden sich aber hier auch ganz originelle Verkörperungen wie die des

pythagoreischen Lehrsatzes — „ein unförmliches viereckiges Wesen, das mit zwei Armen wie mit Windmühlen um sich focht“ — oder der Meilenzeiger, der aus dem Chaos in die reine Abstraktion weist; finden sich tiefsinnige Konzeptionen wie die von der Gleichzeitigkeit aller Dinge: „Die Staubgeschöpfe können nur nicht alles auf einmal fassen und haben es deshalb in tausend kleine Schachteln eingeteilt.“ Alles ganz greifbar, real gefaßt und ebenso einfach und fest dargestellt. Sehen wir aber tiefer zu, so verbirgt sich hinter dieser bei Mörike und selbst bei Kerner so gesund-humoristischen Mythologie eine ganz anders geartete, eine durchaus moderne nervöse Empfindung.

„Es gibt auch Ereignisse, die nicht schlafen können,“ heißt es am Schluß ihrer vielleicht glänzendsten Geschichte („Mittagsgespenst“ in den „Italienischen Erzählungen“). „Es gibt auch Gespenster von geschehenen Dingen.“ Wie das? Da eine feinorganisierte Natur sich in fortwährender Bewegung befindet, so muß es Momente geben, in denen sie für den spezifischen Duft einer Blume, für den eigentümlichen Atem, den eine schon vergangene Tatsache aushaucht, für die Obertöne verklungener Melodien besonders empfänglich ist. In diesem Moment läßt sie sich von den Dingen ihr ganz subjektiv gestaltetes Abbild „suggerieren“. Was entsteht, ist die ganz persönliche Wirkung gerade dieses Ereignisses auf gerade diese Seele in gerade diesem Moment. „Es ist nur ein Zustand und keine Geschichte,“ wie es in eben jener Erzählung sehr charakteristisch heißt. „Mittagsgespenst“ erzählt den gespenstischen Traum eines Sonderlings, der die tote, wie eine große Ruine erhaltene Stadt San Gimignano in sengender Mittagshitze betritt und dem sie sich mit wilden Ereignissen aus dem düsteren Mittelalter belebt. Das ist moderne Romantik: die Gespenster des hellen Tages aufzusuchen. Von denen der Arnim und Brentano sind sie verschieden wie die beängstigend deutlichen italienischen Gespenster von den „grauen oder schwarzen huschenden Schattengestalten des Nordens“; und sie sind darum nur um so eindrucksvoller. Es sind realistische Gespenster.

Diese Art, die feinsten Eindrücke realistisch aufzunehmen, setzt eine fast krankhaft erregbare Beobachtungsgabe voraus, die jeden leisen Duft der Dinge auf seine Eigenart zu prüfen weiß. Darin liegt die außerordentliche Bedeutung dieser tief grabenden psychologischen Kunst. Die Dichterin konstruiert sich Naturen von spezifischer Anlage, fühlt sich mit poetischer Energie in ihr Schauen ein

und betrachtet nun aus ihnen heraus die reale Welt — nicht um des Bildes dieser Welt willen, sondern um der Eindrücke willen, die sie so gewinnt. Sie versetzt sich („Haschisch", in den „Märchen") in die Erregtheit eines Mannes, der ein betäubendes Opiat raucht; sie dichtet sich in der wirkungsvollsten dieser Geschichten („Ein Rätsel" in den „Italienischen Erzählungen") in die kranke Seele eines Wahnsinnigen, der sein Ich verloren hat und sich nun jenseits von allem Menschlichen fühlt; mag sein, daß satirische Absichten mitspielen. Doch ist gerade dies Thema den schwäbischen Traumseelen vertraut; schon Uhlands Freund Conz behandelte es in einer Erzählung „Der Zweifler an seiner Persönlichkeit". Ebenso führt sie die moralische Zerrüttung vor. So schon in den „Florentiner Novellen" (1890): die Erschütterung aller sittlichen Vorstellung durch die zur Monomanie der Zeit gewordene Überschätzung der humanistischen Ideale („Die Humanisten"). Die Zerstörung aller bisherigen Anschauungen durch die furchtbare Aufregung des Pestjahres wird zur Grundlage genommen, und nun analysiert die Erzählung, wie unter solchen Umständen sich die Eindrücke bestimmter Geschehnisse gestalten. Doch ist in diesem Buch das Ereignis selbst noch Hauptsache, und sein Vortrag in wundervoller, in Marmor meißelnder Sprache macht die Sammlung zu einem der am höchsten stehenden Werke aus der alten Schule der historischen Novelle. „Die Vermählung der Toten" wäre eines C. F. Meyer nicht unwürdig. — Aber erst in den „Italienischen Erzählungen" (1895) hat die langsam und mit tiefstem Ernst produzierende Dichterin jene Stufe des modernen, psychologisch analysierenden Realismus erreicht. Nun freut sie sich, jenseits von Gut und Böse, der bunten Fülle von Eindrücken, die jedes Ding auslöst, und die um die unendliche Menge „wirklicher Gegenstände" noch zahllos neue Welten von Vorstellungen herumbildet. Wie auf ein ganz einfaches Herz „aus dem Volke" bestimmte Erfahrungen wirken („Pensa", „Die Glücksnummern"), oder auf eine feingebildete Dilettantennatur eine zur fixen Idee werdende Liebe („Erreichtes Ziel"), das lockt sie jetzt mit unnachahmlicher Einfachheit wiederzugeben. Die Fabel selbst ist Nebensache, sie wird (in „Pensa") ziemlich konventionell behandelt. Ja, wo die Dichterin sich einmal von der auch ihr stark eignenden didaktischen Neigung verleiten läßt, da gerät wohl die Erzählung fast so schematisch-steif, wie jene mit der pedantisch Stiche zählenden Genauigkeit einer

weiblichen Handarbeit symmetrisch vorrückenden Frauenromane vom Typus der „Guten Familie" („Schuster und Schneider").

„Es ist nur ein Zustand und keine Geschichte." Wer so spricht, ist Lyriker. Und unter den vielen, die in dieser Zeit lyrische Gedichte machen, steht in der Tat Isolde Kurz da mit der ganzen Seltenheit einer echt lyrischen Natur. Ihre „Gedichte" (zuerst 1889, „Neue Gedichte" 1905) bilden ein schmales Bändchen; aber wenig Gedichtsammlungen in deutscher Sprache enthalten mehr echte Poesie. Zustandsschilderung ist alles. Die „Ballade" fehlt ganz; selbst wo eine grausige Begebenheit mitgeteilt wird („Die Hochzeit in der Mühle"), ist die Erzählung ganz in Stimmung aufgelöst, — so sehr, daß die Deutlichkeit leidet. Fremde Einflüsse fehlen nicht völlig, mehr aus der benachbarten Kunst Böcklins („Mittag am Meer"), als aus der Literatur, wenn auch Goethes wundervoller „Ewiger Jude" auf „Die Nazarener" gewirkt hat. Im wesentlichen erscheint doch eine durchaus originelle Persönlichkeit. Die Reflexionspoesie mit ihrer herben Skepsis („Zukunftsgedanken"; Sinngedichte) könnte man noch allenfalls in die Zeit Scheffels und seiner Nachfolger zurückdatieren; aber schon ein Gedicht wie „Weltgericht" mit der großartig gedachten, rein ästhetischen Würdigung des Weltganzen gehört nur in die Tage Nietzsches. Modern aber sind vor allem die rein lyrischen Poesien. Auch hier löst sie von den vorübergehenden Erscheinungen den Duft, um ihn mit Zauberkunst in seiner ganzen Frische in die kristallklare Form eines Gedichts zu bannen. So in dem ganz individuellen „Frühlingslied", so vor allem in der wundervollen Reihe „Asphodill". „Sunt lacrimae rerum", sagt Vergil, und der skeptische Kritiker Lemaître fand in diesem Ausspruch die Hälfte seiner Berühmtheit begründet. Die Dinge selbst weinen zu lassen, ihre Tränen (wie in der Mythe von Phaeton) zu goldhellen Schmuckstücken zu verdichten — das ist die Kunst dieser lyrischen Realistin. Wie der Tod des Geliebten in der Überlebenden täglich andere Empfindungen erweckt, wie er fortwirkend immer neue „Gespenster der Ereignisse" ausschickt, aber italienische, klar, hell, greifbar zu sehende — das spiegelt sich in diesen ergreifendsten Totenklagen der neueren Lyrik. Vergleicht man sie mit den schönen Gedichten, die Heyse dem Tod seiner Kinder, Geibel und Hopfen dem ihrer Frauen gewidmet haben, so sieht man die Linie der Entwickelung, die von Isolde Kurz dann weiter zu Stefan George und seinem Kreis führt:

immer feinere Ablösungen vom Grob-Tatsächlichen, immer intensivere Versenkung in die Realität der Empfindung, immer kunstvollere Abrundung zu einem rein lyrischen Gebilde — nur Zustand, keine Erzählung. Die innere Form der Lyrik hat Isolde Kurz wie wenige befreien helfen; in der äußern ist sie dem klassischen Stil der schwäbischen Romantiker Uhland, Mörike, Waiblinger treu geblieben.

Vielleicht wäre etwas Anpassung an den Stil des romantischen Fragments ihren Aphorismen („Im Zeichen des Steinbocks" 1905) sogar ganz gut bekommen, die nun in ihrer nüchternen Verständigkeit etwas frostig wirken, fast wie Spittelers Prosa, um so mehr, als die belebende Innigkeit von Marie v. Ebners Menschenfreudigkeit diesem antikisch-objektiven Naturell abgeht. Ähnliches gilt von ihrer zu gekünstelten Lehrdichtung „Die Kinder der Lilith" (1908).

Vieles, was an Isolde Kurz schwäbisch — und was an ihr modern ist, teilt mit ihr Hermann Hesse (geb. 1877) aus Calw. Auch er vereinigt die größte Zartheit lyrischer Empfindungen („Gedichte" 1902) mit sicherster Beherrschung der Prosa; auch ihn treibt die schwäbische Wanderlust nach Italien, in Waiblingers Herzensheimat, und zu den Armen und Verwirrten im Geiste, die ihm lieber sind, als die allzugescheiten Geistesjunker aus den Tagen von Ludwig Tieck oder — den Wienern von heute. Auch ihn lockt es zu grausamer Analyse der Stimmung („Hermann Lauschers Nachlaß" 1901) nicht minder, als zu träumerischem Verweilen in Phantasien („Eine Stunde hinter Mitternacht" 1899). Ganz eigen ist ihm doch eine gewisse Poesie der männlichen Kraft und Gesundheit, die seinem „Peter Camenzind" (1904) den eigentümlichen Duft gibt: seltsam reizvoll berührt es, diese delikaten Stimmungen in den Riesenkörper eines unermüdlichen Alpenjägers gebannt, und die oft mißbrauchte Trinkerpoesie der Deutschen endlich einmal von einem Dichter angestimmt zu sehen, der zu den besten Weinen ein so inniges Verhältnis hat wie Heine zu den verführerischsten Weibern. Freilich ist er bis jetzt auch in der Erzählung allzu ausschließlich Lyriker, und statt einer Entwickelung gibt sein Buch nur einen romanzenhaften Schluß. Entwickelung fehlt auch den reizvollen idyllisch-tragischen Stimmungsbildern seiner Novellen („Diesseits" 1907, „Nachbarn" 1909). Diese still in den Genuß der Stimmung versunkenen Mondscheinnovellisten können sich von dem süßen Zauber der Betrachtung nicht losreißen: Ludwig Finckh (geb. 1876)

schwimmt in Rosen („Der Rosendoktor“ 1906), Bernhard Kellermann (geb. 1879: „Yester und Li“ 1904, „Ingeborg“ 1906, „Der Tor“ 1909) in harmonischem Waldkultus und zarter Verehrung unberührbarer Seelen. Nur Graf Eduard Keyserling (geb. 1855), ein Schüler der französischen Ironiker, weiß durch die feine Analyse leiser Stimmungen eine epigrammatisch zugespitzte Handlung hindurchzuführen („Beate und Mareili“ 1903, „Schwüle Tage“ 1906, „Bunte Herzen“ 1909). Die andern sind fast wie ihre Helden zu zart zu einem Entschluß oder Schluß; aber der Reiz dieser tragischen Lotophageninseln entschädigt oft. Streben sie aber gewaltsam zu einem Ziel zu gelangen, wie Hesse selbst in seinem tristen Schulroman („Unterm Rad“ 1906), so zeigt sich freilich, wie leicht ein Lyriker in die Prosa gerät, wenn er Epiker sein möchte.

Ähnliches gilt von einem andern Meister der seelichen Analyse: von dem Schlesier Hermann Stehr (geb. 1864). Gerhart Hauptmann hat die pathologischen Seelenbilder des kranken Lehrers („Der Schindelmacher“ 1899, „Leonore Gribel“ 1900, „Das letzte Kind“ 1903, „Der begrabene Gott“ 1904) mit neidloser Freude bewundert und auch sein bühnenfremdes Drama „Meta Konegen“ (1905) auf das Theater gebracht. Und gewiß ist der psychologische Realismus Stehrs dem des Dichters des „Fuhrmann Henschel“ verwandt, nur daß er tiefer, leidenschaftlicher sich in die Nerven eingräbt, mit selbstquälerischer Deutlichkeit die Auflösung der Geisteskräfte darlegt, wie sie sich in armen Seelen vollzieht, denen Gott mehr als sie tragen konnten auferlegte. Aber es bleiben isolierte Krankenbilder; aus dem sozialen Zusammenhang vereinsamt wirken sie noch greller und schwerer. Vielleicht mag auch ihm die symbolistische Technik, deren sein letzter Roman sich bedient, ein Mittel werden, diese ungesunde Isolierung zu lösen. Daß er wie hypnotisiert immer nur auf einen Punkt starrt, gibt freilich seinen Erzählungen auch eine eigentümliche Kraft der Suggestion.

Tritt aber bei ihm wie bei Clara Viebig und Isolde Kurz der symbolische Zug stark hervor, so kann doch von einem eigentlich symbolischen Roman erst bei Helene Böhlau und Ricarda Huch gesprochen werden. Wenn Isolde Kurz die größte künstlerische Begabung, Ricarda Huch die originellste Phantasie unter den neueren Schriftstellerinnen besitzt — nicht bloß unter denen Deutschlands; was haben die Vaterländer der George Sand und

der George Eliot unsern dichtenden Frauen überhaupt jetzt zur Seite zu stellen? Mrs. Humphrey Ward und den aufklärerischen Gouvernantenroman! — so überragt H e l e n e B ö h l a u (Madame al Raschid Bey, geb. 1859 in Weimar) sie durch die Stärke des inneren Erlebens, die doch wohl vor allem über die dichterische Anlage entscheidet. Angeboren ist ihr eine leidenschaftliche Sehnsucht nach Übermenschen im romantischen Sinne: nach hohen, sonnigen, siegreichen Individualitäten, denen das Leben in schönem Spiel zum bewundernswerten Kunstwerk wird. Diese Sehnsucht ward nur gesteigert durch eine philiströse Umgebung, wie sie in der alten, selten gelüfteten Ehrbahrkeit der guten Familie thüringischer Mittelstädte wohl zu einer gewissen Vollkommenheit gedeihen mag.

Der alte dort heimische Kultus der traditionellen „edlen Kunst“ mußte für die junge Feuerseele nur ein aufreizendes Ärgernis mehr werden. Sie sehnte sich nach lebenden Schönheiten, und man wies ihr Goethes Totenmaske in Watte eingepackt vor. Sie hat ihrem Haß auf die herzlose Gemütlichkeit, wie sie sich in solchen Kreisen wohl entwickelt, in der blutigen Satire „Verspielte Leute“ (1898) Ausdruck gegeben, leider aber im Übermaß des Ingrimms die Wirkung durch einen gewaltsamen Romanschluß beeinträchtigt. Früher nahm sie das altweimarische Philisterium harmloser; es freute sie, die alten Zöpfe durch übermütige Jugend ein wenig hänseln zu lassen. So entstanden ihre prächtigen „R a t s m ä d e l g e s c h i c h t e n“ (1888) — diese bald von so düsterer Leidenschaftlichkeit hingerissene Dichterin begründete ihren Ruhm mit einem der sonnigsten Bücher unserer Literatur. Familienerinnerungen an Goethe und seinen Sohn August, an Schopenhauer und die Franzosenzeit werden von einem heitern oder doch nach Heiterkeit verlangenden Geist durchdrungen, und die verehrte Riesengestalt des Größten von Weimar blickt in das fröhlich-übermütige Treiben reiner Kinderherzen gutmütig-großartig hinein. In der Fortsetzung dieser Heimatserinnerungen tritt dann aber bald ein ernsterer Ton ein. Der Blick richtet sich von den zwei lustigen, schönen Mädchen aus Weimars goldenen Tagen auf „Adelsmenschen, nicht des Genusses, aber auf die ganz starken, die ganz zuverlässigen“ („Altweimarische Liebes- und Ehegeschichten“ 1897). Dann beginnt auch der Klang persönlicher Lebenserfahrung schärfer zu werden. Nun schrieb sie nicht mehr „wahrhaft glückselig, stand vor lauter Wonne auf einem Bein während des Schreibens, pfiff und war

der besten Dinge“ („Ratsmädel und Altweimarische Geschichten“ 1897) — nun ward sie nachdenklich über all dies Treiben, diese Mischung von Grausen und Spiel im Leben. Und so geht sie hin und rächt sich an denen, die dem verspielten Kind gute Lehren gaben, an der „grenzenlos gemütlichen Gesellschaft, schwachsinnig vor Behagen“. Aus dem Stadium Eichendorffs ist sie in das E. Th. A. Hoffmanns getreten, aus der romantischen Weltflucht in die romantische Zeitsatire und Polemik. Neuromantisch ist schon ihre Definition der Poesie; „Poesie ist ein Beiseiteschieben des gewohnheitsmäßigen Schauens, durch welches man mit Bewußtsein und Kraft eine uns vertraute Erscheinung zum erstenmal voll genießt.“ Wie nah diese Auffassung mit dem Streben Nietzsches und seiner Zeit, die Wirklichkeit ganz auszukosten, mit der neuen Intensität des Lebens verwandt ist, wird niemandem entgehen.

Das charakteristische Hauptwerk dieser ersten Periode in Helene Böhlaus Dichtung ist „Der schöne Valentin“ (1886). Es ist eine ganz realistische Geschichte voll ergreifender Symbolik. Das ist für Helene Böhlau die eigentliche Tragik des Lebens, daß der triste Alltag schließlich doch über den hohen Moment siegt. Sie empfindet, wie alle jene Autoren der „Desillusionsliteratur“, der unerreichbare J. P. Jacobsen vor allen das ist die tiefste Tragik, daß die Tragik nie rein ist. Zwecklos verpuffen schließlich die großen Kräfte der Menschenseele in der erstickenden Atmosphäre dieser Wirklichkeit. In den „Verspielten Leuten“ hat sie mit großartig-grimmigem Humor geschildert, wie der Held seinen heroischen Entschluß, sich von der Braut zu lösen, nicht ausführt, weil die Luft der Ausstattungsstube ihm den Atem benimmt:

> Ein Wasserfall von bebänderten Nachthauben, ein großer Wellenschlag von Spitzen und Frisuren, ein Gebirge von Nachtkamisolen und Hemden ... Es war ihm, als wenn Felsen aus dem Erdboden herauswüchsen und sich um ihn her auftürmten und ihn eng und enger einschlössen, und diese Felsen bestanden aus lauter blütenweißem Leinenzug und wuchsen und wuchsen und nahmen ihm Luft, Licht und Atem, die Freiheit der Bewegung.

So ist es überall in der Welt, nach der Anschauung unserer Dichterin wenigstens. Die Tragik der brachliegenden Anlagen zum Großen und Schönen ist das Lieblingsgebiet, eigentlich das einzige Gebiet ihrer Dichtungen. Das erscheint ihr als das Furchtbarste: „daß die gewaltigste, lebenerschütterndste Leidenschaft zwecklos, ohne Glück oder Tod gebracht zu haben, wieder verrinnen könne.“ Glück

oder Tod! Würde die leichtsinnige Schöne, von der Schönheit Valentins geblendet, sein eigen, oder tötete ihn die Erregung im höchsten Augenblick — sein Leben wäre ein Kunstwerk, herrlich vollendet. Nun verwischt die große Pfuscherin, das Leben, den wundervollen Entwurf. Langsam fällt — was ganz herrlich geschildert ist — die Schönheit von ihm ab; und bald haben die in Häßlichkeit und Gewöhnlichkeit seligen Philister an ihm nichts mehr auszusetzen. „Die Jahre gingen hin, da saß Valentin in einem schönen, geblümten Schlafrock auf einer grünen Bank vor der Haustüre“ ... Ich kenne wenige Autoren, die die erschütternde Tragik des stumpfen Behagens so fühlbar zu machen wüßten.

Inzwischen aber ward sie selbst durch eigene Erfahrungen von der ästhetischen Trauer dieser ersten Periode zu einer zweiten Periode des moralischen Ankampfes geführt. Das Hauptwerk dieser Phase ward „Der Rangierbahnhof“ (1896).

Der „Rangierbahnhof“ ist ein sprechender Beweis dafür, wie wenig schulmäßige Termini einem lebendigen Kunstwerk gegenüber verfangen. Realistisch durch und durch, ist er durch und durch symbolistisch. Jede Einzelerscheinung wird nur als Vertretung größerer Erscheinungen aufgefaßt; und jede sucht doch „das Menschliche, das Einfache, das Tiefwahre“ zu geben. Aber wenn beide Tendenzen sich durchdringen, so sind doch nicht beide in gleich geläuterter Kraft zu Worte gekommen.

Als realistisches Lebensbild nimmt der Roman einen sehr hohen Rang ein. Mit ihrer ganzen Leidenschaftlichkeit hat sich die Dichterin in die Charaktere versenkt. Die Hauptgestalt, die arme Olly, die ins Leben verirrte Idealistin der Kunst mit ihrem glühenden Ruhmbedürfnis, ihrer nervösen Arbeitskraft, ihrem naiven, gegen das Befinden auch der Nächsten gleichgültigen Egoismus ist gewiß nicht ohne Züge von Helene Böhlau selbst; daneben soll auch das Verhältnis der Marie Bashkirtseff zu dem großen realistischen Maler Bastien-Lepage als Vorbild gedient haben. Aber sie ist zu einer Figur von typischer Bedeutung herausgemeißelt. Nicht nur die „strebende Frau“ unserer Tage, nein, der suchende Mensch selbst mit seiner Kraft und Hilflosigkeit, seinem Idealismus und seinem bis an die Grenzen der Brutalität gehenden Ich-Kultus ist hier gemalt; und seine typische Umgebung: die nervös-überreizten Pfleger der jugendlichen Anlage, die gutmütig-ironischen, gegen den Künstler indifferenten Freunde des Menschen, endlich — zu spät — die

liebevoll erkennenden Lehrer. Dabei bleibt Olly durchaus individuell mit ihren kleinen Eigenheiten in Rede, Haltung, Denkweise: ein Stück immer frischer, glücklicher „Unreife“ neben reifstem Können; und in der Phase der Entwickelung wieder eine andere: anders die übermütig-revoltierende „Tante Rebella“ des unruhigen Künstlerhauses, anders die fieberhaft lernende junge Frau, anders die endlich im Glück des Verstandenseins aufblühende — und zerblätternde welke Rose. Um diese Hauptfigur nun eine ganze Reihe lebenswahrster Prachtfiguren. Dieser phlegmatische Bruder Emil allein, in dem die Nervosität der „vergeistigten“ Familie ihre naturgemäße Reaktion findet — wenn er sich mit der Hand auf seine kleinen fetten Schenkel klopft und im schnellsten Tempo „Verflucht! verflucht! verflucht!“ ruft oder seinen merkwürdigen zweiten Lieblingsausdruck braucht, so treten vor der Rundheit dieser realen Erscheinung tausend andere Romanfiguren in den gebührenden Nebel. „Ideale Gestalten“ im Romansinne sind es alles nicht; aber es gilt Helene Böhlaus eigenes Wort: „Man sieht einen Menschen und denkt gar nichts dabei. Von dem, was schön ist, ist er weit entfernt. Und mit einemmal, wenn man sich in ihn hineindenkt, ist er so schön, so unnachahmlich, so voller Ausdruck, so ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins.“ Das ist's; damit hat die Dichterin die Schönheit des Realismus tiefsinnig charakterisiert. So ganz Mensch, ganz Geschichte seines Daseins soll der einzelne sein: Natur, Leben bis in die Fingerspitzen, Notwendigkeit, innere Entwickelung bis in das hingeworfene Scherzwort hinein. So aber erfaßt nur ein Dichterherz, nur ein Künstlerauge das, was allein dem oft so grundfalsch begründeten Realismus sein Recht gibt: die Einzigkeit jeder wahrhaften Existenz. Und auch dem Künstler gelingt es nicht ohne ernstestes Wollen. Köpperts Werke drücken das aus: „Jetzt schauen wir ganz ruhig und warten's ab, und — halt still — haben's — aber in einem Moment, der so intim, so erhascht, so überrumpelt ist, daß die anderen ihn überhaupt nie gesehen haben. Wir lehren euch die wunderliche Erde wie neu kennen, an der ihr vorbeilauft und davon redet, als kenntet ihr sie.“

Nur bei einer Figur versagt die Kunst der Verfasserin völlig. Gastelmeier, der arme glücklich-unglückliche Gatte Ollys, kann nicht stehen und gehen; er hängt nicht zusammen. Es klappt nicht. Er wird erst als braves ruhiges kleines Talent vorgeführt, einer von denen, „die still vor sich hin arbeiten, ohne Schlagwort und Ge-

schrei". Und dann wird er immer mehr in den Hintergrund gestoßen, mit einem gewissen weiblichen Rancunegefühl behandelt; zuletzt, bei Ollys Tode, ist der gute Kerl nur noch ein lächerlicher Philister, ein widerlicher Egoist, einer aus dem Kreise der von Helene Böhlau so glühend gehaßten „Korrekten". Das stimmt nicht. Die realistisch angelegte Figur hat unter symbolistischen Tendenzen gelitten.

Das Symbol ist in der neueren Kunst zu frischen Ehren gekommen; nicht bloß aus ihrem romantischen Element heraus — auch aus dem realistischen. Diese unersättliche Freude an der Wirklichkeit hat nicht genug an den paar Einzelfällen, die die Faust umspannen kann — sie will gleichzeitig an die tausend andern erinnert werden, die noch ringsumher auf den Wiesen und Feldern blühen. „Der Lenz ist da; sie wollen ihn fest in ihren kleinen Fäusten haben": darum heben sie das Veilchen auf, zerdrücken es fast, lassen es nicht los. So sahen wir Ibsen mit den Jahren immer stärker die Symbole verwenden, während neuere Richtungen wie die von Maeterlinck ganz und gar als symbolistisch bezeichnet werden können. Aber schon bei dem norwegischen Meister sahen wir auch die Gefahren dieses Hilfsmittels.

Helene Böhlau liebt es vor allem, ihre Figuren zu symbolischer Höhe zu steigern. Noch hält sie hier Maß, später, in „Adam und Eva", nicht mehr. Da steht dann die Heldin „hier als der Begriff des ewig bedrückten Weibes, des geistberaubten, unentwickelten Geschöpfes, dem alles geboten werden darf, das alles hinnimmt". Sie ist kein Typus mehr, sondern eine Allegorie. Diese Tendenz wird bei Helene Böhlau gerade deshalb besonders gefährlich, weil sie es liebt, allzu deutlich zu unterstreichen. Künstlerisch abgerundeten Büchern, ja einzelnen Szenen wird ein Henkel angeschmiedet, wie man eine Gebrauchsanweisung an ein Altarbild leimt; die agitatorische, polemische Absicht verdirbt der Künstlerin das Konzept. Das stört auch hier; ein lauter Kommentar wird vom Herold ins Publikum geblasen: „Aus diesem Sumpf, der nur Blasen aufwirft, war dennoch eine Heldenseele aufgestiegen, eine Prachtseele, die bis zum Tode voller Schaffenskraft und Feuer war, die alles überwand . . ." Bilde, Künstler, rede nicht! Doch immerhin — so voll gesättigt von Realismus und Lebenskraft sind hier die Figuren, daß nur eben eine von dieser Tendenz zerbrochen wird. Und bei dieser hat es seine besonderen Ursachen. Die Verfasserin kommt in das Feuer der Frauenfrage. Ihr Grundproblem,

von der Verpfuschung herrlicher Anlagen durch das Leben, wird von dem Menschen überhaupt auf die Frau spezialisiert. Bei dem Manne ist es nur eigene Schuld, wenn Anlagen und Leidenschaften zwecklos verpuffen — so heißt es von jetzt ab; bei der Frau ist es Schicksal. Alle die trivialen Alltäglichkeiten: „die Wäsche! das Wirtschaftsbuch, das Zimmerreinigen! das Geldausgeben! die Zeiteinteilung! das Heizen! die unendlich vielen Mahlzeiten!“ — das waren sonst Gespenster für jegliche höher strebende Seele; nun aber ist es die Frau allein, der der Mann dies Joch aufgezwungen hat. Und diese neue Auffassung muß bereits Ollys Gatte büßen.

Neben symbolischen Figuren treten, schon mit stärkerer Betonung des Symbolischen, Handlungen von allgemein sinnbildlicher Bedeutung hervor, wie etwa die unvergeßliche Kreuzigungsszene im „Schönen Valentin“, die schlimme Wally-Szene in „Adam und Eva“. Sie sind im „Rangierbahnhof“ fast ganz von der Kraft der vorwärtsdringenden Entwickelung beseitigt. Um so breiter werden uns drittens die symbolischen Dinge, die eigentlichen „Symbole“ vorgehalten. Der Rangierbahnhof als Sinnbild des rastlos schiebenden, prustenden, Staub, Schmutz, Lärm verbreitenden Lebens wird viermal, das Sinnbild des „Karpfensprungs“ aber fünfmal vorgeführt; kleinere Symbole wie die Fledermaus, die — übrigens treffliche und unvergleichlich erzählte — Gleichnisrede Köpperts von „Lallenstedt“ begegnen ebenfalls wiederholt. Das ist viel zu viel, zu aufdringlich, zu absichtlich. Das setzt die selbstherrliche Bedeutung der einfachen Realität mit doktrinärer Heftigkeit zu der nur dienenden Bedeutung des vergänglichen Gleichnisses herab. Hier kündigt sich schon der Fetischdienst mit dem Symbol an, den später Isolde (in „Adam und Eva“) mit dem Totenschädel treibt.

Aber auch in seinen Schwächen bleibt das Werk bedeutsam. Der Mißbrauch von Tendenz und Symbol gehört eben zu den Zeitkrankheiten. Die Mischung von romantischer Kunstverehrung (die ganz selbstverständlich den Künstler als Typus des rechten Menschen nimmt; daher von nun an die vielen Künstlerromane) mit derbem Realismus ist erst recht für die Periode bezeichnend.

Leider aber hat Helene Böhlau selbst sich längere Zeit auf dieser Höhe nicht zu halten vermocht. Schon „Das Recht der Mutter“ (1897) zeigt neben reizenden Kinderschilderungen Karikaturen, die ganz zerfressen sind von dem „Gift, das Unzufriedenheit, Freudlosigkeit, Kraftlosigkeit, der große hoffnungslose Druck des Lebens aus uns heraus-

pressen". Die dritte Periode zeigt sie ganz im Bann der Tendenz, ganz im Zwang des Symboldienstes. „Adam und Eva" oder, mit seinem schreienden Buchtitel „Halbtier" (1899) ist ein krankhaft überhitztes Produkt von Sinnlichkeit und Doktrinarismus, das nicht bloß in der raffiniert-symbolischen Szene, wo Isolde sich dem Bildhauer nackt zeigt, an zwei böse Vorgänger erinnert: an Schlegels „Lucinde" und Gutzkows „Wally". Die schreckliche Absichtlichkeit vor allem, die unkünstlerische Überdeutlichkeit läßt hier wie schon in den „Schlimmen Flitterwochen" (1898) die Poesie kaum aufkommen, die der Dichterin der „Ratsmädelgeschichten" und auch noch des „Rangierbahnhofes" zur Verfügung stand. Wütend, maßlos wird das Geschick der Frau als des unglücklichsten Wesens auf der Welt mit Farben aufgetragen, die mehr an Emil Marriot und Gabriele Reuter als an die feine Abtönung früherer Bücher der Helene Böhlau erinnern. Nichts mehr von dem wenn auch grimmigen Humor, der in den „Verspielten Leuten" mit den idiotisch-gemütlichen Symptomen patriarchalischer Gehirnerweichung spielte; nur Wut, prosaische, verzerrende Wut. Alle Männer Schufte oder Schwächlinge; alle Frauen gemordete Engelsseelen; nur ein kümmerlich vergoldetes Eheglück als unwahrscheinliches Paradies in diese Hölle hineingezeichnet. Noch versagt der Dichterin nicht ganz die Kraft der Charakterzeichnung: der Vater Frey, ein gröberer Hjalmar, ist ganz prachtvoll geraten, auch die von dem Alltagselend zerquetschte Mutter; aber die beiden Schwestern und der Bildhauer, die unaufhörlich klug redende Mrs. Wendland und der Korpsbursche — was sind das für blasse Allegorien neben den lebendigen Gestalten der älteren Werke! Nur in einem Punkte hat die Künstlerin, die sonst in allem sank, Fortschritte gemacht: in der Pracht der Rede. Die schlichte einfache Sprache der ersten Periode, die nervös-geistreiche der zweiten hat sich jetzt zu einer großartig stilisierten Kunstprosa voll prächtiger Einzelheiten entwickelt:

> Wie eine große, schwere Schildkrötenschale lag die Verachtung des Weibes auf ihr ... Er hatte sein Heim in Berlin wie in München und genoß den Umschwung der Vermögensverhältnisse seiner Frau auf das energischste. ... Die Rednerin faßte diese Dinge bei einem kleinen Zipfel und zeigte ihn wie ein winziges Pröbchen von einem ganz wunderbaren, riesigen Stoff, in den ungeheuere Gestalten, geheimnisvolle, mächtige Muster eingewirkt sind ... Pauline in ihrem breiten Weibbehagen ging wie eine Walze über alles hin, was nicht aufs engste mit diesem Behagen zusammenhing.

Das sind geistreiche Vergleiche, individuelle Ausdrücke, schön gebaute Sätze. Auch ergreifende Stellen fehlen nicht, wie die Haltung der Mutter beim Tode des Vaters, dessen gelbe Totenhand noch ein Spielzeug umklammert, „so leidenschaftlich, wie der Mensch die lächerlichen Dinge des Lebens umklammert hält"; auch nicht hohe Gedanken, wie am Schluß der Nietzsche entlehnte von der Wiederkunft. Aber kann das alles entschädigen für die Leere dieser abstrakten Figuren, für die Willkür dieses romanhaften Ausgangs mit Hilfe des so kindlich ungeschickt herbeigeschafften Revolvers, für die verletzende Absichtlichkeit der ganzen Fabel?

„Das Sommerbuch" und „Die Kristallkugel" (1902) kehren auf den alten Schauplatz: das Weimar Goethes, zurück, doch wie man nach schicksalsreicher Wanderung heimkehrt, bereichert um manche Erfahrung, sicherer in der Bewegung (in der Handhabung der Symbole), aber ohne daß das ganz für die verlorene Frische entschädigen könnte. Aber ihr gelang es, auf höherer Stufe zu ihrer früheren Kunst zurückzukehren.

„Das Haus zur Flamm" (1908) zeigt einen neuen Sieg. Wie Dühring, wie Nietzsche erkennt auch sie die Überwindung des Pessimismus als sittliche Pflicht; sie baut sich ein ideales Heim auf, in dem die glückliche Weisheit wohnt. Vor allem in dem Verhältnis geschwisterlichen Verstehens zwischen Mutter und Sohn wird die Atmosphäre dieses von reiner Liebe zur schönen Wahrheit durchflammten Hauses anschaulich. Nun ist auch wieder ihr Humor frei; wie Frenssen in seinem Weizendieb, weiß sie in dem liebenswürdigsten aller Gewohnheitsverbrecher die Schuld sympathisch zu machen, ohne doch aus ihr eine Anklage wider Staat und Gesellschaft zu halten. Und fast wie eine leicht ironische Überwindung früherer Stufen ihrer eigenen Entwickelung klingt die Erzählung von den Schicksalen des allzu ästhetischen Selbstmörderpärchens. Weithin leuchtet das Haus auf dem Hügel, ein Wallfahrtsort, in dem die Sehnsucht unserer Zeit nach Erbauung, wiederum wie bei Frenssen, zu ihrem guten Recht kommt.

Hat sich in Helene Böhlaus Roman (wie in Gerhart Hauptmanns Drama) das symbolische Element mit innerer Notwendigkeit entwickelt, so wurde es bei andern Talenten noch durch das Vorbild der Romantik begünstigt. Jene vielfältige Neigung zu einer „Neu-Romantik", auf die wir bereits hinwiesen, zeigt sich schon in dem erneuten Erscheinen psychologischer Künstlerromane.

Diese sind ja allemal symbolisch gemeint: der Künstler wird als Sinnbild des „echten Menschen" aufgefaßt. So auch bei Walther Siegfried (geb. 1858 in Zofingen). Der junge Schweizer setzte mit seinem Erstling „Tino Moralt, Kampf und Ende eines Künstlers" (1890) einen Kenner wie Erich Schmidt in Erstaunen; er hat freilich auch die Bedeutung dieses glänzenden Erstlings noch nicht wieder erreicht. Es ist ein Künstlerroman, wie sie der neue Schönheitskultus und Philisterhaß unserer Tage in so großer Zahl gezeitigt haben. Aber dies ist einer von ganz eigenartiger Auffassung.

Zwei große Werke haben bei dieser an sich und symptomatisch gleich interessanten Schöpfung Pate gestanden: Zola mit seinem Künstlerroman „L'œuvre" und Gottfried Keller mit seiner Autobiographie, den „Grünen Heinrich". Siegfried schreibt hier die Tragödie der erlöschenden Künstlerkraft. Darin hat er zwei hervorragende Nebenbuhler in unserer Zeit: Wilbrandt in „Hermann Ifinger" — und zwar ebenfalls mit Münchener Modellen — und Rudyard Kipling in „The light that failed". Aber nur bei Siegfried wächst aus dem Münchener Künstlerleben unter dem belebenden Hauch des eben erblühenden Kunstfrühlings die Gestalt des Haupthelden organisch heraus; die Stimmung verdichtet sich zu dieser sprechenden Seele. Modelle haben geholfen: neben Anselm Feuerbach schwebte dem Verfasser wohl Stauffer-Bern vor, der Maler, Radierer, Bildhauer, sein genialer Landsmann, dessen zur Beurteilung unseres Kunstringens unschätzbare Briefe Otto Brahm allerdings erst später (1892) herausgab. Aber die Modelle haben auch geschadet. Statt Tino Moralt auf seinem Gebiet zu halten, läßt Siegfried ihn (wie Feuerbach) auch Schriftsteller werden und hier ebenfalls scheitern. Dadurch wird auch die anfängliche Tätigkeit Moralts in die fatale Beleuchtung des Dilettantismus gerückt, um so mehr, als er gar noch Virtuos auf dem Klavier ist. So verschiebt sich das Problem: was die Tragödie des strebenden Künstlers werden wollte, wird zur Tragödie des Dilettanten. Das Buch bricht in zwei Stücke.

Allerdings ist der zweite Teil an sich wieder ausgezeichnet. Mit unheimlicher Genauigkeit wird Schritt für Schritt der beginnende und anwachsende Wahnsinn geschildert, bis zu den letzten Symptomen: Halluzination, Doppelgängerei, Verlust des Gefühls für Rhythmus, Einbüßen der moralischen Empfindung, Zerstörungslust.

Gleichzeitig bietet Moralts Einsamkeit Gelegenheit zu Naturbeobachtungen von ganz wundervoller Feinheit. Wie der Dichter durch die Augen des Malers die Wolkenform studiert, das bietet zu Hamlets und Fausts Wolkendeutungen ein nicht unkwürdiges realistisches Gegenstück; und geradezu symbolisch für die moderne Kunst der Analyse, das Fließende selbst in seiner leisen Bewegung zu zerlegen, ist Moralts Verfolgung einer einzelnen Welle im Bach.

In seinen nächsten Büchern („Fermont" 1893, auch in der Form von jenem Nachlaßband Stauffers abhängig; „Um der Heimat willen" 1897), in der gemütvollen Erzählung „Grittli Brunnenmeister" (1899) und der epigrammatischen Novelle „Der Wohltäter" (1900), hat Siegfried die Höhe seines Erstlingswerks noch nicht wieder erreicht. Einen Roman großen Stils ist er uns noch schuldig. Denn „die Fremde" (1905), ein lehrhafter Roman, dessen breite matte Monotonie auch ein eigentümlich altschweizerischer Chauvinismus nicht aufhebt, scheint uns nur ein Rückschritt, ja fast ein Rückfall in die Art und Technik Biernatzkis — hoffentlich ein Rückschritt, der einen Anlauf zu Höherem bedeutet!

Kurt Martens (geb. 1870), kam mit seinem durch psychologische Sicherheit und klare Darstellung hervorragenden „Roman aus der Décadence" (1898) der Aufgabe näher, einen für diesen Moment unserer Entwickelung typischen Roman zu schaffen, — und dann ließ er einem ernsten zeitpsychologischen Roman („Die Vollendung" 1902) Novellen („Katastrophen" 1905) folgen, in denen schmökermäßige Anekdoten sich mit feinen Seelengemälden um den Raum streiten!

Ebensowenig vermochte etwa Jakob Wassermann (geb. 1873) mit dem geistreich verworrenen Spätling jungdeutscher Romantechnik „Die Juden von Zirndorf" (1897) jenes hohe Ziel zu erreichen oder gar mit der „Geschichte der jungen Renate Fuchs" (1900), die noch recht lucindenmäßig die überreiche Symbolik erotischer Erregungen in den Hexenkessel warf. In seinem historisch-psychologischen Roman „Alexander in Babylon" zwang ihn der gegebene Stoff zu seinem Heil, die gefährliche Willkür der Auflösung von Charakteren und Stimmungen — die er an Stelle ihrer notwendigen Bedingtheit bei Thomas Mann oder Isolde Kurz gibt — einzuengen; leider aber versagt auch hier der Verfasser einer „Kunst der Erzählung" (1903) völlig, sobald er erzählen soll. Denn er ringt noch mit einer neuen Kunst der Prosa,

rhythmischer Gliederung, die den Pulsschlag der Erzählung zur Regelmäßigkeit metrischer Gebilde entwickeln soll. Dazu wählt er zuerst Novellenstoffe von eigentümlicher Art: eine atemlose Hast läßt die Verbrecherin wie die Unschuldige in das Verderben stürzen und ein psychologisches Fallgesetz scheint die Stufen des Versinkens zu gliedern („die Schwestern" 1907). Dann erbaut er sich eine größere Halle: Kaspar Hauser, das „Kind von Europa" wird der Held eines merkwürdigen psychologischen Romans („Kaspar Hauser oder die Trägheit des Herzens" 1908). Das vielbehandelte Thema hatte frühere Bearbeiter (unter ihnen auch Kurt Martens mit einem feinen Drama 1908) vorzugsweise oder ausschließlich nach der Seite der äußeren Erlebnisse interessiert. Nun aber zeigt es sich, weshalb Wassermann die Kriminalnovelle bevorzugt; aus dem gleichen Grund, wie seine Lieblinge, die altenglischen Romanschriftsteller. Freilich weiß er auch ihrer Erzählerkunst ungeahnte Reize abzugewinnen und bewundert in dem alten Richardson einen Meister der epischen Schilderung; aber vor allem ist es doch ihre Art, die Psychologie der Zustände zu geben, die ihn mit den Defoe und Fielding verbindet. Der Mensch ist ein Gewohnheitsverbrecher und an dem Bösewicht kommt nur unser aller Leiden zum Ausbruch. So im „Kaspar Hauser"! Ein wundervolles Problem: ein Mensch, der wie vom Himmel herab in die Welt schneit — kein Engel, aber ein Kind, ohne Fluch und Segen der Tradition und Konvention. Rhythmisch gliedert sich nun sein Schicksal, wie der Fremdling erst die Welt sich aneignet — so weit er es eben vermag; und wie sich dann die Welt gegen ihn wehrt, deren Herzensträgheit nichts Ungewöhnliches duldet, kein Genie wie den Präsidenten Feuerbach, keinen Fremdling aus einer andern Welt wie Kaspar Hauser. Wie nun die Fangarme der Gewöhnlichkeit sich ausstrecken und ihn zerquetschen . . . Nicht Hausers Psychologie, so fein und originell sie dargestellt ist — die Psychologie der Gesellschaft ist das Thema, der Gesellschaft, für die auch der Dichter immer ein Kaspar Hauser bleibt, ein Fremdling in der Welt, für die seine Sinne und seine Organisation teils zu zart und teils nicht genügend geschult sind. Und so sind wir auch hier, wie bei Schnitzlers jüngstem Werke, im symbolischen Roman, dessen Art Ricarda Huch am reinsten darstellt.

Ein reiches Talent trat Ricarda Huch (geb. 1864 aus einer Braunschweiger Familie in Porto Alegre) unter die vielen kleinen

Begabungen unserer Tage. Ihr fast allein schien eins gegeben, was den Genius zu charakterisieren pflegt: verschwenderischer Reichtum. In der Epoche ängstlicher Konzentration kleiner Anlagen, sorgfältigen Aussparens — oder leichtsinnigen Schuldenmachens erschien sie mit der lächelnden Leichtigkeit ihrer Erfindung wie ein Geist aus anderer Zeit, aus jener Zeit, der sie sich in den geistreichen Büchern „Blütezeit der Romantik“ (1899) und „Ausbreitung und Verfall der Romantik“ (1902) verwandt zeigt. Auch sie hat gelernt und hat entliehen; die beiden großen Dichter der Schweiz konnten auf die Dichterin, die lange in der Schweiz gelebt hat — zuletzt als Dr. phil. und Stadtbibliothekarin in Zürich — nicht ohne Einfluß bleiben, so wenig wie die Gletscher und die Bergseen. Ihre Verse zeigen noch stärkere Abhängigkeit von Conrad Ferdinand Meyer als ihre Prosa von Gottfried Keller. So wenig wie Walther Siegfried konnte sie der Versuchung widerstehen, die barocken kleinen Episoden des „Shakespeares der Novelle“ zuweilen nachzubilden; während es aus ihrem innersten Wesen stammt, wenn sie in seiner Weise lehrhafte Bemerkungen allgemeiner Natur einfließen läßt. Nur — ob das letzte, sicherste Zeichen des Genius vorhanden sei, die Entwickelungsfähigkeit, die Kunst, über sich hinaus zu immer höherer Vollendung auszureifen, das müssen wir bis heut, so sehr wir es erhoffen, unentschieden lassen.

Während die bildenden Künstler unserer Zeit sich über Tendenz und Technik gern aussprechen, sind die Autoren darüber merkwürdig schweigsam und begünstigen — wie Hofmannsthal, Hauptmann, Helene Böhlau — fast nur indirekte Zeugnisse. Neben denen, die von Beruf auch Kritiker sind, wie Bahr und Busse, und neben denen, die Dichter eigentlich nicht sind, wie Altenberg und Holz, haben nur Stefan George und Ricarda Huch ihre künstlerischen Absichten klar und scharf auseinandergesetzt. Vielfach sind beider Lehren inhaltlich verwandt. Die Schönheit des wirklichen Lebens — und die Minderwertigkeit des nur scheinbaren bilden ihre Grundpfeiler; als den Aufbau der wirklichen, der eigentlichen Existenz in ihrer ganzen Kraft und Schönheit fassen beide die Kunst auf.

Wir sind in ein ganz neues Verhältnis zum Leben geraten; der „Bande vom heiligen Leben“ gehören wir alle an, die in einer wundervollen Episode des Romans geschildert wird: erfüllt sind wir alle von sehnsüchtiger Liebe zu den berauschenden Möglichkeiten der

Existenz. Wie für die arme Flore Lelallen im „Ursleu", so wird für den symbolischen „Toren" Hofmannsthals der nahe Tod zu einer neuen erregenden Würze des Lebens; so dürstet der einsame Held in Andrians „Garten der Erkenntnis" nach dem wirklichen Leben; so lehrt Rolmers in „Tino Moralt", die „Zeit" sei für den Künstler ein leerer Begriff, und Geltung habe für ihn nur der von künstlerischem Wollen erfüllte Moment; so verachtet Helene Böhlau die armen verspielten Leute, die über kindischem Spielzeug das Leben versäumen. Und weil wir den unschätzbaren Besitz der Wirklichkeit mit all ihren Schmerzen, ihren Enttäuschungen — und Täuschungen viel tiefer empfinden als frühere Zeiten, die harmlos Raubbau trieben mit der Existenz, als könnten, wie das Sprichwort die unbesonnene Jugend sagen läßt, „zwanzig Jahre und zwanzig Taler nie ein Ende nehmen", darum verlangen wir nun auch von der Kunst eine ganz neue Intensität. Wir wollen auch hier jeden Moment erfüllt haben mit Eindrücken, Stimmungen.

So weit geht diese Scheu vor der leeren Stelle, dieser horror vacui in der Dichtung, daß die Schule der „Blätter für die Kunst" den Roman als Kunstgattung überhaupt verwirft, weil es gar nicht möglich sei, in einem längeren Werk ununterbrochen Stimmung festzuhalten. Daß diese Meinung vom künstlerischen Unwert der Romanform — so leicht man sie beim Mißbrauch der Kunstgattung zu allerlei Propagandazwecken begreift — übertrieben ist, beweist aber gerade „Lodolf Ursleu". Getränkt ist der Roman in allen Poren von Schönheit, und doch noch schöner als Ganzes. Novalis' Forderung ist erfüllt, daß der Roman nicht ein gleichmäßig fortlaufender Strom sein dürfe, sondern ein in allen und jeden Perioden gegliederter Bau. „Jedes kleine Stück muß etwas Abgeschnittenes, Begrenztes, ein eigenes Ganze sein." In der Tat ist in technischer Hinsicht an dem Werk nichts mehr zu bewundern, als die unvergleichlich kunstvolle Abgrenzung der einzelnen Abschnitte. Auch „Tino Moralt" strebt das an, doch ohne es zu erreichen: jeder Abschnitt für sich ein stimmungsvolles Tonstück, jeder unverrückbar von seinem Platz in der Gesamtharmonie. Zwei oder drei kleine Episoden nehmen wir aus, zu denen Gottfried Kellers Vorbild verleitet hat; so die anmutig erzählte, aber inhaltlich überflüssige Geschichte von der russischen Studentin. Immerhin hilft auch sie der Ökonomie, indem sie Ludolfs Jugend=

geschichte etwas dehnt; die großen Haupterlebnisse ständen sonst auf zu kurzen Beinen.

Ricarda Huchs Meisterwerk: „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren“ (1893) ist nicht, wie „Tino Moralt“, der Erstling. Zwei Dramen waren vorangegangen: ein historisches Lustspiel „Der Bundesschwur“ (1891, unter dem Pseudonym „Richard Hugo“) und ein historisches Drama „Evoë“, das sich mit Hofmannsthals Anfangswerk „Gestern“ mehrfach berührt. Das Lustspiel ist nur eine Vorübung; in der willkürlich bewegten Handlung erinnert es an Spittelers Anfangsstück, den „Parlamentär“, ist ihm aber an kraftvoller Charakteristik weit überlegen. — Allzuviel Handlung macht auch das Renaissancedrama „Evoë“ (1892) unübersichtlich, dessen gelungenste Figur eine kräftige selbständige Frauenrolle, Emilia Massimi, bildet. „Evoë“ ist die Ouvertüre zu Ricarda Huchs Hauptwerken. Der Kampf zwischen Schönheitsbedürfnis und Erkenntnis ist der Gegenstand. Sie messen ihre Kräfte, der Heilige und das Genie, romantische Figuren beide; doch den Sieg trägt die Freude an der Welt davon: „Evoë! Evoë! Heilig ist der Rausch, das Versinken in Gott!“ und zum Schluß:

> Der Toten eingedenk begrüßen wir
> Das Leben!

Das Leben aber, das gemeint ist, muß von künstlerischer Kraft durchdrungen sein; und von Kraft in jedem Sinne. Denn ein Kampf mit dem Schicksal ist jede Existenz — Ricarda Huch hat wiederholt in Gedichten diesem Gedanken Ausdruck gegeben — und das Schicksal ist das Stärkere. Aber dieser Kampf, mag er immer vernichtend sein, ist der starken Seele Notwendigkeit; denn nur im Kampf kann sie sich bewähren, nur im Kampf ihr Recht finden — die deutscheste aller deutschen Grundideen.

„Es war nicht“, schreibt Ricarda Huch von Karoline Schlegel, „daß sie großartigere Verhältnisse ersehnt hätte; aber ihre starke Natur verlangte unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten; denn der Genius des Menschen will immer, was ihn fördert, und ringt sogar Unglück herbei, wenn der Mensch es braucht und daher ein Anrecht darauf hat“.

Das ist der beste Kommentar zu „Ludolf Ursleu“ (1893). Ein Geschlecht von stolzen Adelsmenschen wird uns vorgeführt in dem, freilich keineswegs realistisch geschilderten, sondern stark romantisch stilisierten Milieu Hamburgischen Patrizierlebens. Sie könnten glücklich sein, wenn sie sich mit dem Leben im äußeren

Sinne des Wortes abzufinden wüßten. Aber das können sie nicht. Durch lange Überlieferung hat sich in ihnen ein Vorrat von Begabungen und Ansprüchen aufgespeichert, dem eine ruhige Existenz zu eng ist. Ihre starken Naturen verlangen unbewußt nach Geschicken, die sie bilden und entwickeln könnten. Sie haben ein Anrecht auf das Unglück, denn nur dies kann die ganze Tiefe der in ihnen schlummernden Fähigkeiten erwecken. Ihre Sehnsucht nach starken, den Moment mit ewiger Dauer erfüllenden Eindrücken verlangt nach tiefen Erschütterungen; sie werden ihnen, bis zur Vernichtung.

Mit fast symbolischer Geltung stehen zwei Hauptgestalten wie die Brennpunkte einer Ellipse einander gegenüber: Galeide, die bestrickende Schönheit selbst — und Gaspard, die gesammelte Kraft. Gaspard ist der starke Wille: jeden Augenblick ganz auf das Ziel konzentriert; „überhaupt stellte er in jedem Augenblick ein abgerundetes Charakterbild seiner eigenen Person dar". So ist er der rechte Übermensch im Sinne Nietzsches, gerade weil er kein brutal auftretender Gewaltsmensch ist. Er ist immer ganz er selbst; beim Beten wie bei jenem Aufleuchten der Freude, das Ricarda Huch wundervoll schildert: „Weil ich ihn genau beobachtete, sah ich auf seinem dunklen Gesichte eine weiche Regung von Glück, die an dieser Stelle etwas ungewöhnlich Schönes hatte wie ein Strahl himmlischen Lichtes, der durch eine Spalte in das trübe Gemach der Hölle fällt." Oder, noch schöner: „Wenn er lächelte, tat sich unverhofft eine solche Lieblichkeit in seinem dunklen Gesicht auf, daß man leicht dazu kam, dies und jenes anzustellen, damit das Sonnenaufgangsschauspiel sich wiederhole — zumal wenn man ein so unersättliches, kindisch habgieriges Herz hatte wie Galeide." Denn dieser fehlt gerade das, was den dunklen Naturburschen so stark macht: die Sammlung. Unersättlich ist sie wirklich, wie Ricarda Huch sich selbst in den Gedichten schildert:

Ganz mit Frühling und Sonnenstrahl,
Klang und duftendem Blütengruß
Mein verlangendes Herz einmal
Füll nur, seliger Überfluß!
Gib mir ewiger Jugend Glanz,
Gib mir ewigen Lebens Kraft,
Gib im flüchtigen Stundentanz
Ewig wirkende Leidenschaft!

Das ist die Lebenssehnsucht, in der unsere Zeit sich mit der Romantik berührt, der auch „des Lebens Überfluß“ ein stimmungsvoller Ausruf war; das ist die Unersättlichkeit, die Nietzsche in dem „Hymnus auf das Leben“ in Töne setzte. So verliert sich Galeide ganz in den Rausch des Moments. Sie kostet die Wonne verbotener Liebe aus; in glückselig-schmerzvollem Taumeln fliegt sie durch die Wirbelwinde wie Dantes Francesca von Rimini, ihren Ezard an der Hand, der sein Leben an diese Wonne verliert. Dann aber kündet auch in ihr sich jenes tiefe Bedürfnis an, das Heinrich Heine zuerst in unvergeßlichen Versen aussprach:

Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank;
Ich schmachte nach Bitternissen . . .

Was zwischen ihr und Ezard stand, ist verschwunden; aber statt des Glückes braucht sie nun das Unglück. Gaspard tritt in ihren Gesichtskreis. Eine starke gesammelte Leidenschaft verzaubert sie mit elementarer Kraft — sie verliert sich ganz, sie hat keinen Willen mehr, und da er, halb kindisch, um seine Macht zu erproben, fordert, sie solle sich aus dem Fenster stürzen, zerschmettert sie sich.

Aber keineswegs ist das nur ein symbolisches Spiel. Idealisiert sind die Gestalten — aber nicht im Sinne einer einseitigen Parteinahme; idealisiert sind sie vielmehr in der Art, die die Dichterin selbst „die echt geniale Kunst des Idealisierens“ nennt: „daß sie nämlich die Menschen als Ganzes sehen konnte, ihr Wesen der zerstückelnden Zeit entreißend und schöpferisch zusammenfassend.“ Sie besitzt „die innerliche Geschmeidigkeit, mit der man in das Seelengehäuse der anderen hineinschlüpft und sich darin umtut, um sie völlig zu begreifen“. Daher ist ihr Buch auch ungewöhnlich reich an erstaunlich feinen psychologischen Beobachtungen. Aber allerdings liegt ein Realismus im Sinne des Schlagwortes nicht in der Absicht der Dichterin. Die täglichen Beschäftigungen werden fast so vornehm ignoriert wie bei den Romantikern; kaum erfahren wir, welche Geschäfte Ludolfs Vater treibt; hierin besonders steht ihr Hamburger Roman weit ab von dem Lübeckischen Thomas Manns. — Auch leugne ich nicht, daß mir das Gemälde der Hamburger Cholera allzusehr, bisweilen ins Unleidliche stilisiert scheint; hier wäre als Gegengewicht gegen die feinen Virtuosenexistenzen der Ursleuen eine mächtige Darstellung der furchtbaren Naturgewalt

am Platze gewesen, und die mythologische Gestalt der Pest erscheint da fast als Spielerei. Selbst die an sich wundervoll durchgeführte, unvergeßbare Schilderung von Flore Lelallen und der Bande vom heiligen Leben kann die kräftigen Töne nicht entbehrlich machen. Auch der Leser hat ein „Recht auf Unglück“, auf die Vorführung des Häßlichen selbst, wo die gigantische Kraft der Lebensmächte einmal angerufen ist. Und diese groß durchdachte Komposition forderte für jenen Höhepunkt eine stärkere Instrumentation statt der etwas flauen Töne.

Der Stil des Ganzen ist freilich von der Art, daß er die Dichterin wohl einmal zu einem Mißgriff verleiten konnte: so voller Poesie wie voller Wahrheit, so anschaulich wie ideell. Wunderbare Gleichnisse erinnern bald an Bettinen, bald an Gottfried Keller:

> Im Fortgehen fiel mir das Apfelbäumchen ins Auge; die späten Unglücksblüten waren aber inzwischen abgewelkt, und es sah wüst aus wie ein altes, wirres Weib, das sich mit zerfetztem Putz behängt hat, weil es die Schönheit seiner Jugend nicht vergessen kann. — Aber ich gedenke ihrer noch oft, und zuweilen am Abend wähne ich das luftige Seelchen auf einer Felskante am Berg gegenüber halb sitzen, halb schweben zu sehen, weiß wie Mondschein, und mir sehnsüchtig zunicken; bis es sich auflöst und schwindet und als ein goldener Tropfen leise klingend wieder hinabfällt in den schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit.

Auch die Einkleidung des Ganzen ist trefflich gewählt: ein schwächerer, etwas epigonenhafter Sohn des Hauses der Ursleuen schreibt seine Erinnerungen an die kurze Zeit, da er in der Welt lebte, nieder; seitdem hat er sich in ein Kloster zurückgezogen, glaubenslos, nur weltflüchtig; und zu den Klosterfenstern schauen „die stolzesten Berge und die grünsten Almen herein“. So schreibt er nun, ein ausgelebter Zuschauer, und wehmütiger Stolz auf die verlorenen Lieben vergoldet den herzzerreißenden Bericht von der Zerstörung so vieler Schönheit.

Die lyrische Stimmung ist in diesem einzig dastehenden Roman stärker noch als in der Sammlung von Ricarda Huchs Gedichten (1894, Neue Gedichte 1907). Am eigensten wirkt sie, wo sie ihre Lieblingsgedanken vom Kampf mit dem Schicksal, von der Verschwendung des Lebens („Der Todesengel“), von dem nimmersatten Sinne des Starken („Peter der Große“) sich aussprechen läßt; und vor allem, wo mit elementarer Kraft die Bewunderung des Lebens Ausdruck fordert. Sie möchte sich gleichsam ganz durchtränken mit Leben, mit Realität, um noch Erdenduft hinabzutragen in den

„schwarzen, grundlosen Brunnen der Vergangenheit", wie jener Gast der Unterwelt („Ankunft im Hades"):

> Lenz war droben, da von dannen ich gemußt.
> Mit hinab in eure Grüfte
> Nahm ich Veilchendüfte:
> Diesen vollen Strauß an meiner Brust.
>
> Seht, da ruh'n die Danaiden; von der Qual
> Muß auch Tantalus sich wenden;
> Jäh aus müß'gen Händen
> Stürzt der Stein des Sisyphus zu Tal.

So löst dies leidenschaftliche Hangen am Leben selbst die „Gruppe aus dem Tartarus" auf, die Schiller noch als starr und unbeweglich schilderte:

> Ewigkeit schwingt über ihnen Kreise,
> Bricht die Sense des Saturns entzwei.

Im ganzen sagt ihr, wie Novalis oder Bettinen, doch die Form einer weichen rhythmischen Prosa mehr zu als feste, metrische Gestaltungen, die den eigentümlichen Duft ihrer ganz individuellen Rede leicht beeinträchtigen.

Ganz und gar persönlichste Kunst, trotz entschiedener Beeinflussung durch Gottfried Keller, macht wieder das Wesen des „Mondreigens von Schlaraffis" (1806) aus. Es ist ein modernes Märchen, in dem realistische Schilderung und traumartige Züge sich wundersam durchdringen. Das Drückende der pessimistischen Erzählung wird durch die leise Ironie des Märchentons gelindert. Wundervoll passen wieder die Gleichnisse in die Stimmung und die Komposition ist abermals äußerst kunstvoll. Ein tiefsinnig erdachter Traum bildet den Gipfelpunkt, und eine doppelte Aufführung des „Mondreigens", im Anfang und am Ende, läßt uns den Verfall der Schönheit und Freude empfinden. Denn diesmal hat nicht, wie in „Evoë", die Poesie gesiegt; die Autoritäten dieser Welt, Staat und Kirche und alle sieben Todsünden, treiben die einsame Schönheit der Frau Saelde in den Tod, und fast stumpfsinnig sitzt der verträumte Idealist am Grabe seiner Lebenshoffnungen.

Gegen diesen Pessimismus stechen die heiteren beiden Bändchen von Erzählungen ab, die Ricarda Huch folgen ließ. Die „Teufeleien" (1897) deuten schon mit ihrem Titel auf romantische Ironie hin, denn so nannten Friedrich Schlegel und Schleiermacher jene

Raketen, mit denen sie die verhaßten Philister zur Tollheit zu reizen suchten. Aber in den Erzählungen, die „Fra Celeste" (1900) und die „Seifenblasen" (1905) vereinten, überwiegt die Lust am romantischen Fabulieren zu stark die früher so bewundernswerte Kraft der Komposition; und unentschieden schwanken die Charaktere zwischen realistischer Wirkung und symbolischer Märchenhaftigkeit hin und her.

Einen zweiten Höhepunkt ihrer Kunst bedeutet dagegen das reiche Buch „Aus der Triumphgasse" (1901). Die aristokratisch-ästhetische Lebensanschauung der Romantik ringt hier mit der demokratisch-sozialen unserer Zeit; aber nicht indem Reden oder Taten der Vertreter dieser Tendenzen sich messen, sondern indem die reichste Fülle wirklicher Existenz vor uns ausgebreitet wird und wir nun selbst zur Wahl gedrängt werden zwischen dem an bitteren Erlebnissen überschweren Dasein der Enterbten und dem leeren Zuschauen des erdichteten Beobachters. Aber als ertrüge ihr Herz den Anblick des Elends nicht, flieht „Vita somnium breve" (1902) wieder in die festlich bereiteten Lebensräume auserlesener Menschen, deren Feste, an Gedankenspielen und Traumkünsten fast zu reich, schön und unwirklich bleiben wie die romantischen Spiele Brentanos. Und dieser Ton der vorbereiteten, arrangierten Wundersamkeiten raubt auch dem phantastischen Realismus der Erzählung „Von den Königen und der Krone" (1904) die Einheit des Stils: feste schwere Gestalten schreiten, wie bei Meister Thoma, auf leichten Wölkchen einher, von denen sie nicht getragen werden können.

Da wagte sich die Dichterin, die so gern mit Kronen spielt, die stolzeste unserer Erzählerinnen, an die größte Aufgabe: an ein historisches Epos aus unseren Tagen. Die „Geschichten von Garibaldi" („Die Verteidigung Roms" 1906, „Der Kampf um Rom" 1907) erfassen jenes Wahrheit gewordene Märchen von der Einigung eines großen Volkes durch eine Persönlichkeit, die schon uns wie ein mythischer Heros anmutet. Und wie Frenssen, wie Polenz sucht Ricarda Huch einzutauchen in die volle Breite der Volksempfindung, um aus ihr heraus das Wunderbare entstehen zu lassen. Parteiisch ist sie wie das Volksepos: sie tut Mazzini unrecht um Garibaldis willen, und selbst Viktor Emanuel und Cavour machen neben dem edelsten aller Abenteurer einen etwas plebejischen Eindruck. Aber wie das Volksepos ist sie doch in den Reichtum der heroischen Typen eingedrungen: ein Diomedes, ein Nestor, ein

Aias oder Odysseus findet sich neben Achilleus. Und in den Schlachtschilderungen etwas von der reinen Sachlichkeit homerischer Kämpfe — kein rhetorischer Pathos, keine märchenhaften Wunder. — Solche Aufgabe, so angefaßt, bedeutet allein schon Großes. Ein Epos in eigenem Stil entstand noch nicht, wie Nietzsche es mit dem „Zarathustra" schuf; denn unsere Zeit ist von den Problemen des Individuums stärker bewegt als von denen der Nation und die Besten werden mehr von philosophischen Problemen gepackt als — leider! — von politischen. Aber wenn auch dies noch nicht gelang, dem Volk und dem Heros gleiche Wahrheit zu geben — dies epische Seitenstück des „Florian Geyer" liegt auf dem Wege zu den höchsten Gipfeln. Und Bilder wie Garibaldis einsamer Heimritt am Schluß des ersten Bandes sind unvergeßlich wie ein Gemälde von Böcklin.

In der Neigung zum Einführen symbolischer Momente in realistische Erzählung läßt sich Anselm Heine (eigentlich Selma Heine, geb. 1855) mit Ricarda Huch vergleichen. Eine Altersgenossin der Schubin und der Marriot, hat sie sich doch ganz von der üblen Romanhaftigkeit dieser Generation freigehalten und in ihren Geschichten („Drei Novellen" 1896, „Unterwegs" 1897, „Auf der Schwelle" 1900) die einfache, psychologisch zwingende Durchführung eines Problems angestrebt. Am höchsten steht wohl auch Anselm Heines Erstlingswerk, die Künstlernovelle „Peter Paul" mit ihrer packend wahren und merkwürdig sicher und fest disponierten Darstellung eines Kunstinvaliden, der sich, innerlich seiner unzureichenden Kraft wohl bewußt, in dem Selbstbetrug gefällt, den bewundernden Zuhörern die Bilder vorzuerzählen, die er malen würde, wäre er nicht blind. Der Hjalmartypus erfährt hier eine durchaus originelle Weiterbildung, und zugleich wird dieser Maler, der vor der Operation zittert, die ihm das Augenlicht wiedergeben könnte, zu einer tiefsinnig symbolischen Gestalt: in ihr mögen sich all die künstlerischen, politischen, sozialen Projektenmacher unserer daran so reichen Zeit spiegeln, denen nichts Schlimmeres widerfahren könnte, als wenn man ihnen die Mittel zur Ausführung ihrer Pläne gewährte. — Der „Rosenstock" zeigt eine gefährliche Steigerung in der Geradlinigkeit der Ausführung wie in der Überanstrengung der symbolischen Motive. Aber die Atmosphäre des berauschenden Abends, die Luft in dem engen Musikantenheim, die Stimmungen der guten kleinen Leute sind mit

solcher Feinheit wiedergegeben, daß schon darin die Bürgschaft künftiger größerer Erfolge zu liegen scheint.

Der Roman als Kunstgattung rückte, wie man sieht, im ganzen doch nur sehr leise und langsam fort. Die Realisten zogen oft den alten Gliederpuppen nur statt der samtenen Künstlerjacke oder des Fracks schmutzige Lumpen an; aber in den steifen Bewegungen des „mannequin" änderte sich dadurch nichts. Am meisten entwickelte sich noch die Sprache; der flüssige Dialog Wolzogens oder Omptedas hatte mit den harten Perioden Kretzers nicht viel mehr gemein als eine moderne Jagdflinte mit einem alten Steinschloßgewehr. Aber etwa Polenz blieb doch immer ein wenig im Bann des alten Romandeutsch. Für den Roman reichte im ganzen die Kraft der neuen Schule noch nicht aus. In ihrer kurzatmigen Hast, in ihrer nervösen Detailbeobachtung erschöpfen die Verfasser sich leicht, und der Roman wird dann nur eine auf Stangen gesteckte lange Novelle. Dafür aber blüht in dieser Zeit nicht nur die eigentliche Novelle neu auf, sondern eine ihr verwandte Gattung entsteht fast neu: die, die man in England bezeichnend nach dem Umfang als „short story" benennt. Die **kurze Erzählung**, die man auf einem Sitz genießen kann, lenkte zuerst wieder die Aufmerksamkeit der Autoren auf das ganz vernachlässigte Moment der Länge; der Umfang einer Geschichte ist aber so wenig gleichgültig wie der Maßstab eines Gemäldes. Gewisse Maße sind für bestimmte, andere für alle Gegenstände ausgeschlossen — aus psychologischen Gründen sowohl, weil das Publikum so viel von diesem Stoff nicht verträgt, wie aus rein ästhetischen. Wer ertrüge Goethes „Geschwister" als fünfaktiges Drama? — Nun hatte die Tendenz auf Verkürzung sich längst geltend gemacht. Gutzkow rief dem Standbild der Dioskuren in Weimar zu, neunbändige Romane hätten sie doch nicht geschrieben; mit nicht minderem Stolz pochten die „modernen Dichtercharaktere" gerade darauf, daß sie keine dreibändigen Romane schrieben wie Heyse.

Die **Novelle** fand eifrige Pflege, zumal in Österreich, wo Marie v. Ebners Vorbild weniger als das Ferdinands v. Saar sich bei J. J. **David** (1859—1906), bei dem philosophischen Träumer **Wilhelm Fischer** aus Graz (geb. 1849: „Unter altem Himmel" 1891; „Grazer Novellen" 1898; Romane: „Die Freude am Licht" 1902, „Heinz Heinzelin" 1905), bei dem etwas koketten **Emil Ertl** (geb. 1860: „Mistral" 1904) und dem lyrisch-nach-

denklichen Otto v. Leitgeb (geb. 1860: „Die stumme Mühle", Roman, 1903) wirksam erwies; zuweilen freilich waren es doch eigentlich mehr kurze Romane als eigentliche Novellen. Zum wirklichen Roman strebten sie doch alle, am liebsten zum Heimatsroman: David mit dem „Übergang" (1902), Ertl mit dem „Blauen Guguckshaus" (1906) voll anmutig-altmodischer altmeierischer Bandweberei — ein historischer Roman, dessen Fortsetzung („Freiheit, die ich meine" 1908, wie Otto Hausers „1848" ein Versuch, die Revolution dichterisch zu packen wie Ricarda Huch das Risorgimento) nicht ebenso glücken konnte. Denn das Idyllische beherrscht doch all diese höchst begabten Österreicher — nicht in dem Sinn, daß sie nur stille Natur schildern könnten, aber in dem, daß der Mensch außerhalb der Gesamt- oder Massenbewegung ihr Held bleibt. Bei Hans v. Hoffensthal (geb. 1877: „Maria Himmelfahrt" 1905) verliert sich sogar alle Kraft in sentimentaler Betrachtung der Zurückgebliebenen. Aber auch Rudolf Hans Bartsch (geb. 1873) löst in seinem hellen, aber doch wohl allzu laut gepriesenen Roman „Zwölf aus der Steiermark" (1908) die Bewegung der Zeit in parallele Lebensläufe auf, mag auch die entzückende Verkörperung des schönen Graz in der wunderschönen Frau, die alle minnen, eine gewisse Einheit verleihen; während seine Novellen („Vom sterbenden Rokkoko" 1908) kleine Meisterwerke, einheitlich in Stimmung und Handlung sind. Und in „Elisabeth Köhl" (1909) mißglückte der Versuch, ein Gegenstück zum „Wilhelm Meister", einen modernen Roman von „theatralischer Sendung" zu schaffen: wie auf einer Probe werden Liebe, Leidenschaft, Idealismus von den Hauptfiguren nur „markiert", nicht packend lebensvoll vorgeführt. Ähnlich wie in den „Zwölfen" zerfließt die epische Form bei Franz Karl Ginzkey (geb. 1871: „Jacobus und die Frauen" 1908) in schöne Einzellinien, und nur der kräftigere Karl Hans Strobl (geb. 1877: „Der Schipkapaß" 1908) faßt mit kräftiger Hand Figuren und Handlung zusammen. Vom Feuilleton her kam Felix Salten (geb. 1869: „Herr Wenzel auf Rehberg" 1906) zum Roman, von der Lyrik Richard Schaukal (geb. 1879) zur Novelle („Eros-Thanatos" 1906); aber immer schlägt die frühere Betätigung durch, der kurze Atem, die Scheu vor epischer Breite. Selbst Marie Eugenie delle Grazie (geb. 1864 in Weißkirchen), deren Poesie bei allen altmodischen Schwächen ihrer Gedichte (1882) und bei aller Unklarheit ihrer symbolischen Dramatik („Der Schatten" 1900) ein

in ihrer Heimat seltenes Streben nach philosophischer und künstlerischer Welterfassung nachzurühmen ist, kam von dem Versuch eines „modernen Epos“ („Robespierre“ 1894) zu Novellen („Liebe“ 1902; 1904) zurück wie von der Tragödie („Saul“ 1889) zum Einakter („Zu spät“ 1903). — Aber welche Fülle von Talenten zeitigt diese reiche Ostmark! wie viel Poesie in der Anschauung, wie viel Anschauung in der Poesie! Wie die Dichter der schwäbischen Schule lieben sie ihr Vaterland fast zu sehr: an die Scholle klammern sie sich, sie aber wird zum blühenden Garten, wenn auch nicht zu einer mächtigen Landschaft. Das lyrische Feuilleton, das Feuilleton Bahrs und Herzls, ist die Keimzelle der jungösterreichischen Epik; aber daß aus diesem Keim eine vaterländische Epik erwachsen will, ist ein schönes Zeichen der österreichischen Wiedergeburt.

Ganz gewiß war bei dem Einschrumpfen der Romane der intensivere Anteil, den die Verfasser nahmen und vom Leser voraussetzten, eine Hauptursache. Sie fühlten es, man könne nicht 1000 Seiten lang in der Anspannung bleiben, die sie verlangten. Es war daher ganz begreiflich, daß der Wunsch nach Konzentration immer weiter ging. Immer intensiver soll der Stoff durchgearbeitet, immer intensiver deshalb auch die Wirkung sein. So kam man vom „Drama“ zu den einzelnen „Szenen“; so kam man zu der kondensierten Lyrik Stefan Georges und der konzentrierten Halblyrik Peter Altenbergs; so kam man in der Epik zu der „short story“.

Der unerreichte Meister dieser Gattung ist Guy de Maupassant (1850—1893). Scharfe Beobachtungsgabe — er war leidenschaftlicher Jäger —, unerschöpfliche Phantasie, eine großartige Menschenverachtung, dazu eine aus seiner Individualität hervorquellende eigenartige Auffassung von der Psychologie der Dinge machten ihn dazu fähig; Flauberts strenge Schule, unermüdlicher Fleiß, und die Vorarbeit der französischen Tradition vollendeten ihn. Seine Romane sind zum Teil wertvolle Zeitbilder — besonders „Bel Ami“, diese blutige Satire auf die allmächtige Presse Frankreichs. Aber um Kunstwerke von erstem Rang zu sein, sind sie zu gedehnt, arbeiten sie zu stark mit konventionellen Mitteln. Dagegen sind seine sogenannten Novellen großenteils Meisterwerke. Der kurze, schlagende Vortrag des altfranzösischen Schwanks und die feine lyrische Stimmung der modernen Novelle werden mit unerhörter Kunst in eins gebildet. Die Sprache

folgt mit einer gewissen Freudigkeit den leisesten Absichten des Autors. Jeder Charakter steht vor uns sofort klar und deutlich, und dennoch läßt die Ironie der Schicksalsverkettungen uns mit einem Jeden Dinge erleben, die ebenso überraschend wie unvermeidlich sind.

Mit diesen zu einer ganz neuen Kunstgattung herausgebildeten Geschichten hat der geniale Lothringer aus der Normandie (wie Ibsen ein Däne aus Norwegen ist) der neuen realistischen Kunst und vor allem der Verjüngung der Erzählungstechnik einen fast so großen Dienst geleistet, wie der Autor von „Volksfeind“ und „Wildente“ der Auffrischung des Dramas. Bret Harte, der originelle Amerikaner (1839—1903 in Albany), hatte ihm vorgearbeitet; aber er konnte die fein berechnende Kunst Maupassants nicht geben. Und vor allem tat unserer schleppenden oder überhasteten Erzählung dies Beispiel not, wie man im kleinsten Punkte die größte Kraft sammeln könne. Wir nannten schon eine ganze Reihe deutscher Schüler Maupassants. Der originellste ist noch übrig.

Otto Erich Hartleben (1864—1905, aus Clausthal) hat sich etwas eitel neben Maupassant gestellt, indem er seiner ersten Gedichtsammlung „Meine Verse“ (1895) denselben gesucht-einfachen Titel gab wie jener. („Gedichte“, erschienen 1905). Aber er ist dem Vorbild wirklich innerlich verwandt. Wie Maupassant hat er sich durch eine anfänglich gekünstelte, allmählich ihm anwachsende Verachtung des Menschen und speziell des „Bourgeois“ gegen eine zu leicht gereizte Sentimentalität wappnen müssen. Wie Maupassant beschränkte er seine Liebe zu der realen Welt nicht auf das Platonische und erfuhr die Reaktion einer gewissen Weltverdrossenheit, die auch wohl als Weltschmerz auftritt. Wie Maupassant kennt er die Frau wesentlich nur von der animalischen Seite, behandelt sie dementsprechend gern ironisch und kann sie nicht entbehren.

Hartleben, den wir, wie Sudermann und Wolzogen, auch bei dem neuen Drama treffen werden — berühren sich doch Novelle und Drama so gern — hat seine dramatische Laufbahn charakteristisch genug mit einer, nicht eben allzu witzigen, Parodie des von ihm doch hoch verehrten Ibsen begonnen. Parodie als Notwehr gegen übermächtige Einflüsse — das ist das Hauptrezept seiner Kunst geblieben. Als Lyriker ist er nicht sehr originell, aber äußerst sicher und gewandt in der Form, so daß er sich (wie in der „Rückkehr zur Natur“) das Gewagteste an elegant vorgetragenem Zynis-

mus gestatten darf. Die ruhige und ernste Form der biblischen Geschichte vom levitischen Mann steht ihm so gut zu Gebote, wie die heiße, sinnliche Leidenschaft der Sappho; — ein Mann also, der sich allzuleicht allen Eindrücken und Stilen leiht. Da setzt er die Selbstironie als Stempel der Eigenart darauf, indem er höchst bewegte Liebesgedichte „Prosa der Liebe" überschreibt und den Ton der Römischen Elegien auf diese Weise mit dem realistischen Inhalt in Gegensatz zu bringen sucht. Denn Hartleben ist der eifrigste Goetheverehrer der jungen Schule, wenn er sich auch einen stark persönlichen Goethe zurecht gemacht hat; sein „Goethe-Brevier" (1895) ist trotz der überflüssig polternden Einleitung und dem unbegreiflich plötzlichen Schluß ein Zeugnis echter Vertrautheit mit dem Meister. In gemütlich leise antastender Ironie Geschichten vorzutragen, die zwischen verhaltener Sentimentalität und offenem Zynismus schwanken, ist seine Spezialität. So hat er ein kleines Studienköpfchen aus der „Vie de Bohême" meisterhaft skizziert („Die Geschichte vom abgerissenen Knopf" 1892); so eine alte, schon von Wilibald Alexis in „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht" benutzte Anekdote erneut, wie die mittelalterlichen Schwankerzähler alte Scherzerzählungen aufzufrischen pflegten („Vom gastfreien Pastor" 1895). Um die Virtuosität dieser in jeder Zeile kunstvoll berechneten Erzählertechnik ganz auszukosten, erfand er sich noch das Kunstmittel, durch knappe Seitenüberschriften jedesmal das Ironische noch ironisch zu glossieren: „Mit mir ist Adolf böse", „Sie heißt Else", „Wie meinen Sie das?" — Leider wußte Hartleben so wenig wie die meisten Virtuosen Maß zu halten. Die Sammlungen „Der römische Maler" (1898) und „Liebe kleine Mama" (1904) wirken wie schwache Nachahmungen der beiden Musterschwänke; und daß er die Seitenüberschriften auch in seine Dramen übertrug, bewies, daß er, wie so viele Künstler der äußeren Form, für die innere Form wenig Sinn hatte. So hat er auch in seiner Auswahl aus „Angelus Silesius" (1896) die tiefsinnigen Zweizeiler des schlesischen Mystikers barbarisch in vierzeilige Strophen zerrissen, was dann seine eigenen Sinngedichte („Der Halkyonier" 1904) nachahmen; ähnlich zerstörte sein „Logaubüchlein" (1904) die sichere Formgebung des alten Epigrammatikers. Aber daß er Angelus Silesius, den Pantheisten, liebt, ist doch wieder für den heimlichen Ernst des Humoristen bezeichnend. Daß seine Freunde ihm den schlechten Dienst erwiesen, seine Briefe an seine Frau (1908) und

gar das kümmerliche „Tagebuch" (1900) zu veröffentlichen, war übel; die Dürftigkeit seines Geistes, die mühevolle Anstrengung seiner Virtuosität ward entblößt. Als kunstvollstes Werk blieb, wie man hübsch bemerkt hat, sein Bild: das des schneidig-gemütlichen Ironikers. Er ist zum Helden künftiger Literaturromane geschaffen; er mag der Fürst Pückler des Jüngsten Deutschlands werden.

Ein kleinerer Doppelgänger Hartlebens ist Otto Julius Bierbaum (geb. 1865 in Grünberg in Schlesien). Sein humoristischer Roman „Die Freiersfahrten und Freiersmeinungen des weiberfeindlichen Herrn Pankrazius Graunzer" (1895) sucht die ironisierenden Seitenkrönungen Hartlebens durch ähnliche Kapitelüberschriften zu ersetzen, die freilich eine ältere Tradition haben und kurz vorher (1890) auch in Hans Hoffmanns „Eisernem Rittmeister" angewandt waren. Doch ist Bierbaum im Grunde eine harmlosere Natur als Hartleben. Während Hartleben zur Selbstironie neigt, ist der Schlesier von sich ganz naiv überzeugt und satirisch nur gegen andere Richtungen, übrigens nicht ohne Witz und treffende parodistische Züge („Kaktus" 1898). Sein tragikomischer Roman „Stilpe" (1897), ohne Zweifel seine bedeutendste Leistung, wächst mit seinen Porträts von Harden, Przybyszewski und anderen neueren Literaten, vor allem mit seiner geistreichen Veranschanlichung der Atmosphäre moderen Literatenlebens über den parodistischen „Schlüsselromann" in Wolzogens Manier weit hinaus. Die Epoche, in der die Jugend nur mit einem gewissen verachtungsvollen Ton „Ach Schiller!" sagte und dagegen den Kultus für Lenz und für Murger und das literarische Zigeunerleben pflegte, ist nicht minder anschaulich dargestellt als die Zeit der massenhaften Journalgründungen und rettenden Theaterpläne; und nach allem Wirrwarr der Tragödie und Komödie solches gerngroßen Literatenlebens wirkt der grimassierende Tod des unheilbar Ehrgeizigen, der zum Possenreißer eines Tingeltangels herabgesunken ist, als eine ästhetisch wohltuende Lösung. Man erkennt überall den sorgfältigen Beobachter des Kunstlebens, als der Bierbaum auch in einer Reihe von Schriften über Böcklin, Liliencron, Uhde, Stuck hervorgetreten ist. Seine entschiedene, von einem herzlichen Wohlwollen für alle wirklichen und vermeintlichen Talente erfüllte Parteinahme für die neue Richtung bildet wieder zu Hartlebens skeptischer Haltung einen Gegensatz, während seine Nachahmung altertümlicher Art („Nemt, Frouwe, disen Kranz" 1894, „Lobe-

tanz“ 1895) an dessen Rückkehr zu Goethe und zu Angelus Silesius erinnert. Doch erreicht er in seinen spielend leichten Liedchen („Irrgarten der Liebe“ 1901) und dem naiv-märchenhaften Musikspiel „Gugeline“ (1899) liebenswürdig volkstümliche Wirkungen, die Hartlebens schärferer Ton nicht aufkommen ließe. Freilich bleibt auch in seinen ersteren Anläufen („Stella und Antonie“, Drama, 1902) des Spielerischen zuviel. Und dann wollte auch er den „großen Lebensroman“ geben und es entstand „Prinz Kuckuck“ (1906—1908), wirklich ein Kuckucksei im Nest unserer „Singvögel“ — eine Odyssee durch alle modernen Sünden, gleich barbarisch in der Monotonie der Trilogie wie in der Buntheit des Details, in der aufdringlichen antimoralistischen Moral wie in der phonographischen Aufnahme eines Gespräches zwischen Fritz v. Uhde und Max Liebermann — in der Zeit eines neuen Aufraffens der Erzählungskunst der wildeste Beweis der Desorganisation des Romans.

In Hinsicht auf Originalität und Sicherheit der Form steht der dritte Namensbruder Hartlebens und Bierbaums, Otto Ernst (Otto Ernst Schmidt, geb. 1862 in Ottensen) zwischen beiden; beide überragt er durch den frischen Wagemut vor allem seiner Essays („Offenes Visier“ 1889, „Buch der Hoffnung“ 1896) und Satiren („Narrenfest“ 1895). Sonst entbehren seine Gedichte (1888, 1892) zu sehr des spezifischen Gewichts. Als Dramatiker („Die größte Sünde“ 1895, „Jugend von heute“ 1900) ist er trotz glücklich getroffener Charakterzeichnungen immer nur im Gefolge bedeutenderer Vorbilder geblieben, und auch seine Novellen und die „Karthäusergeschichten„ (1895), die Humoresken („Vom geruhigen Leben“ 1902) und autobiographischen Zustandsbilder („Asmus Sempers Jugendland“ 1905 „Semper der Jüngling“ 1908) bringen es selten über eine liebenswürdige Durchschnittsleistung hinaus.

Obwohl origineller, läßt sich doch auch die unglückliche Juliane Déry (1864—1899), die den Ernst ihrer Leidenschaftlichkeit durch einen Selbstmord aus Liebe besiegelte, mit Hartleben oder auch Ruederer und Wedekind vergleichen. Sie teilt mit ihnen die Verachtung des herrschenden Alltags und vor allem des modernen Mannes als seiner Verkörperung und zeigt in dem grimmig-übermütigen Volksstück in sechs Bildern „Die Schand“ (1894) eine Energie der Menschenverachtung, die vor dem Äußersten nicht zurückscheut.

Diese Kühnheit wird bei Ludwig Thoma (geb. 1867) noch

durch eine kunstvolle Naivität des Vortrags gewürzt („Agricola", 1897 „Hochzeit" 1901; „Lausbubengeschichten" 1905), die freilich auf die Dauer ebenso gut ermüdet wie wirkliche Einfalt. Wichtiger sind seine realistisch-satirischen Lustspielchen („Die Medaille" 1901, „Die Lokalbahn" 1902 „Moral" 1909), denen aber Ruederers Lyrik des Ingrimms mangelt. Seinem Bauernroman „Andreas Vöst" (1905) wieder, den gerade der Ingrimm wider die Allmacht des Pfarrers auf dem Lande schuf, schadet bei aller Kraft der Richtung die starre Linie der Entwickelung und die zu deutliche Tendenz.

So sehen wir den Roman und seine Nebenformen vom „Gefäß" für alle Tendenzen und Stimmungen zur strengsten Konzentration sich entwickeln — oder zurückbilden. Aus der kurzen Geschichte, der Anekdote, dem Schwank ist einst der Roman erwachsen. Ist der ungeheuere Kreislauf seiner Entwickelung nun vollendet? wird „die Wiederkehr des Gleichen" beginnen?

Zweiundzwanzigstes Kapitel

Das neue Drama

Noch immer gilt das Drama als die „Hauptgattung" der Literatur; erst langsam fing der Roman an, sich diese Stellung zu erobern, und die Lyrik war man gar geneigt, für „veraltet" anzusehen. Auf den Brettern, die die Welt bedeuten, ist deshalb vorzugsweise der leidenschaftliche Kampf um die „neue Kunst" geführt worden.

Hier stand man auch wirklich am weitesten ab von der Kunstlehre der Klassiker, obwohl man sich fortwährend auf sie berief. Als eigentliche Eideshelfer aber sollten doch die großen Nachklassiker Kleist und Grillparzer und die großen, suchenden, Theorie und Praxis vereinigenden Pfadfinder Friedrich Hebbel und Otto Ludwig dienen. Von den Lebenden war Ibsen der einstimmig anerkannte Führer der neuen Richtung. Auf seinen Namen fanden sich mit den Theoretikern Otto Brahm, Paul Schlenther, den Brüdern Hart, auch Fr. Mauthner und Maximilian Harden, die jungen Schaffenden, zusammen.

Überall forderten die „Neuen" ein offenes Auge für die Wirklichkeit, einen einheitlichen Stil, eine stolze Verachtung hergebrachter Effekte und abgebrauchter Kunstmittel. Im wesentlichen stellten sie sich auf den Boden des Illusionismus: sie verlangten, der Künstler solle so schaffen, daß sein Werk auf den Beschauer wie ein Stück realen Lebens wirke. Was diese Illusion stören könnte, befehdeten sie: dramaturgische Eigenheiten wie den Monolog, denn man setze nicht soviel auseinander, wenn man allein sei; bühnentechnische wie den Zwischenvorhang. Dem Vers auf der Bühne standen sie bei aller Verehrung für Goethe und Grillparzer und Kleist — Schiller wurden sie nicht gerecht — mißtrauisch gegenüber und ließen ihn wenigstens vom Schauspieler gern seiner prangenden Privilegien entkleiden.

Ob dieser Standpunkt des Dramas als gewollter Illusion berechtigt oder gar der einzig berechtigte ist, darüber läßt sich streiten. Mir persönlich scheint Goethes Auffassung und die der Alten, daß ein Kunstwerk sich als Kunstwerk geben soll, nicht nur ästhetisch fruchtbarer, sondern auch im besten Sinne realistischer.

Aber in jener Zeit der konventionellen Theaterwelt mit ihren rein willkürlichen Gesetzen konnte die Forderung, daß das Leben auf der Bühne mit dem außerhalb des Theaters übereinstimmen solle, gar nicht energisch genug erhoben werden; eine doktrinäre Übertreibung konnte nichts schaden. Hätte Lessing die Bedeutung der französischen Bühne richtig erkannt, so hätte er als Kämpfer gegen ihre schädlichen Einflüsse schwerlich so viel geleistet.

Mit diesen Tendenzen in den Kreisen der jungen Kritik begegneten sich nun die der jungen Literatur, vor allem des noch unklar aber leidenschaftlich begehrenden Friedrichshagener Kreises. Von hier gingen drei Bahnbrecher des neuen deutschen Dramas aus: Holz, Schlaf und Hauptmann; und mit der 1889 begründeten „Freien Bühne" (und der ebenso betitelten Zeitschrift) machten Brahm und Schlenther die Träume der jungen Revolutionäre zur Wirklichkeit. Seitdem gab es ein naturalistisches Drama.

Holz und Schlaf sind uns fast ein mythisches Zwillingspaar geworden, wie die Brüder Goncourt, oder wie Erckmann und Châtrian, die sich auch später miteinander überwarfen. In Wirklichkeit sind es zwei recht verschiedene Naturen, die hier zusammenkamen; nur der Ehrgeiz, etwas Neues schaffen zu wollen, und die rücksichtslose Bravour des Auftretens war bei beiden gleich. Aber das waren allgemein jüngstdeutsche Eigenschaften.

Arno Holz (geb. 26. April 1863 in Rastenburg in Ostpreußen) begann als Schüler Geibels. Noch nach seiner Loslösung von der alten Tradition zeigen seine Rhythmen und die tönenden Worte etwa von den Gärten des Okeanos („Buch der Zeit" 1885) den Einfluß des Sängers, den er so begeistert gepriesen hatte.

Als er das „Gedenkbuch" (1884) herausgab, sollte es „den Beweis liefern, daß auch in unserer Zeit trotz Pessimismus und Materialismus das Menschenherz mehr als ein bloßer Muskel geblieben ist, und daß vor allem auch unsere Generation jener Tugend keineswegs ermangelt, deren Fehler ihr so oft zum Vorwurf gemacht wird, nämlich der Pietät". Es war jedenfalls gut, den Beweis vorweg zu liefern; denn aus Holzens späterem Auftreten hätte man das Vorhandensein von Pietät schwer erweisen können! In den „Modernen Dichtercharakteren" ist er bereits — theoretisch — der radikalste Vertreter der „Moderne"; seine Gedichte zeichnen sich im übrigen vor denen seiner Mitstrebenden durch keinerlei originelle Eigenart, wie sie etwa der später zur Politik

umschwenkende Gradnauer und Henckell zeigen, aus. Man versprach sehr viel; aber zwischen Geschrei und Wolle bestand vorerst noch kein richtiges Verhältnis. Inzwischen suchte Holz eifrig und tapfer durch Lesen, Nachdenken, Diskutieren zu neuer Kunst zu gelangen. Schließlich kam er auf dem merkwürdigsten Wege, durch barocke Vermischung von Spekulation und kindlicher Empirie, zu seiner Formel. Von der Schiefertafel, auf die ein Junge einen „Soldat“ gezeichnet, las er sie ab: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie (?) nach Maßgabe ihrer jedweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“ Eine Erklärung, deren schauderhafter Stil mit ihrer Richtigkeit oder Brauchbarkeit auf gleicher Höhe steht. Denn es hat eben zahllose Epochen gegeben, in denen die Kunst nichts angelegentlicher anstrebte, als von der Natur verschieden zu sein. Die umgekehrte Behauptung wie sie viele philosophische Ästhetiker aufstellen, daß nämlich die Natur beständig die Tendenz habe, Kunst zu werden, ist zwar auch einseitig, aber doch tausendmal tiefer, wahrer, brauchbarer als die zerbrechliche „neue Tafel“, die uns Arno Holz gegeben hat.

Aber er war in seinem flinken Gesetzgebungsvermögen und der durch individuelles Empfinden nicht beirrten doktrinären Kritik stärker als der weiche Lyriker Schlaf. Der stramme kleine Ostpreuße mit dem Schnurrbart und dem Pincenez war der rechte Vertreter der „schneidigen Literaturleutnants“, wie sie jetzt aufkamen. Aber dieser Ton des Fertigen imponiert dem Suchenden immer. Hauptmann sowohl als Schlaf gerieten unter Holzens Einfluß. So entstanden mehrere Werke, in denen Holz und Schlaf als Einheit auftraten: die naturalistischen Skizzen „Papa Hamlet“ (1889), das naturalistische Drama „Die Familie Selicke“ (1890), die Sammlung „Neue Gleise“ (1892). Später sind sie über die Frage, wer eigentlich die neue Kunst geschaffen habe, in Uneinigkeit geraten. Wir geben beiden ihren Anteil; Schöpfer aber sind beide nicht gewesen.

„Papa Hamlet“ erschien als Übersetzung aus dem Norwegischen, und der fingierte Lebenslauf des angeblichen „Bjarne P. Holmsen“ ward vorausgeschickt. Unzweifelhaft hat dieser Einfall der Wirkung des Buches Vorschub geleistet; auf die nordische junge Literatur war man schon aufmerksam geworden, auf die einheimische noch nicht. Holz hatte sich in Garborg übersetzt, wie er sich früher in Geibel

und Heine übersetzt hatte; seine Kunst hatte allemal die Tendenz, die Natur eines anderen nach Maßgabe der jeweiligen Reproduktionsbedingungen wiederzugeben. Und Schlaf hatte sein Einfühlen in Stimmungen beigesteuert, um eine ausgekältete Armenstube oder einen staubbedeckten Tisch auf uns wie wirklich vorhandene Objekte wirken zu lassen. So entstand ein Buch, dessen ganze Bedeutung in dem trotzigen Eigensinn der naturalistischen Haltung lag; im übrigen erhob sich weder die Beobachtung des Tatsächlichen noch die Erzielung von Stimmungseffekten über das, was tausend Bücher mit alten Mitteln erreicht hatten. Aber jene programmatische Absichtlichkeit genügte, um einen wilden Federkampf hervorzurufen. Die Verfasser ließen später einen Haufen von Kritiken in buntem Gemisch abdrucken; da sah man denn, daß Kritik und Publikum wirklich noch ebenso unreif waren wie die Autoren.

Noch größeres Entsetzen in weiten Kreisen und noch größeren Jubel in engerem Bezirk rief „Die Familie Selicke“ (1890) hervor. Auf allen Seiten war man darüber einig, hier sei ein Stück, das von dem bisher Üblichen vollkommen abweiche. Theodor Fontane selbst, der Skeptiker, erklärte, hier habe man eigentlichstes Neuland: „hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu“. Weder „Vor Sonnenaufgang“ noch Tolstois „Macht der Finsternis“ seien, auf ihre Kunstart, Richtung und Technik hin angesehen, neue Stücke; die „Familie Selicke“ aber sei eins . . Und gerade dies, worüber alle Welt mit einem so originellen „einzelnen“ wie Fontane einig war, kann ich am wenigsten zugeben. Die Verfasser haben ganz einfach die alte Technik des Lokalstücks für einen tragischen Stoff benutzt. „Es war,“ sagt Arno Holz in seinem Vaterstolz, „als wenn man aus dem Fenster in die Wirklichkeit blickte.“ Wir geben die täuschende Wiedergabe der Realität zu, finden sie aber bei Goldoni, bei Niebergall, selbst in den besseren Stücken von Malß genau so täuschend. Daß statt der komischen Szenen tieftraurige vorgeführt werden, ändert doch nichts am Wesen der dramatischen Behandlung. Obendrein sind es Effekte von billigster Art. Die Hauptperson, der Buchhalter Selicke, ist vortrefflich gezeichnet, aber Niebergalls „Datterich“ gibt ihm an Rundheit und Lebenswahrheit nichts nach. Ja selbst der Versuch, diese Tradition an ernsteren Stoffen zu erproben, war nicht ganz neu; so hatte der hochbegabte aber frivole Julius v. Voß (1768—1832) in seiner „Liebe im Zuchthause“ (1807), die an Naturalismus wahrlich nichts zu wünschen

übrig ließ, die Manier des Volksstückes in den Dienst der sozialen Agitation und der Zeitkritik gestellt.

Insofern hatte Holz also nicht unrecht, wenn er die Behauptung, das Stück sei eine Nachahmung ausländischer Muster, energisch ablehnte; daß es „das deutscheste Stück" sei, „das unsere Literatur überhaupt besitzt", war freilich wieder eine leutnantsmäßige Hyperbel. Das Drama ruht auf deutscher Tradition; aber die Anregung, die Tragik auch einmal in diesem Stil zu behandeln, kam doch von den großen Realisten des Auslandes, von Zola, von Garborg. Und ferner: nimmt unsere Auffassung etwas von der „Originalität" der Tat, so mindert sich deren Bedeutung kaum. Denn es war eben eine Tat, daß endlich geschah, was Hettner vor fünfzig Jahren fordert, was Anzengruber vor zwanzig Jahren schüchtern und noch unsicher begonnen hatte: daß man endlich wieder für das „ernste Drama" auf die nationale Tradition, auf die einheimische Technik zurückgriff. Ihre lockeren Formen gestatteten dem Inhalt ein volleres Ausleben, wie es das intensivere Empfinden der Zeit forderte: freilich leicht auch mehr, als dramatische Form zuließ.

Was an der Neuerung bedeutend war, ward doch erst in Gerhart Hauptmanns Werken sichtbar. Er steht lange ganz unter dem Bann der beiden „konsequentesten Realisten", denen er auch sein erstes Drama gewidmet hat. Der Zusammenhang der neuen Richtung mit dem alten Lokalstück ward bei ihm noch deutlicher als in den Stücken von Holz und Schlaf sichtbar; vor allem an dem „Collegen Crampton", der sich mit seiner feinen Ausarbeitung der Hauptfigur und seiner Vernachlässigung der Nebengestalten und der „Handlung" völlig in die Tradtition der alten Säufer- und Bummler-Komödien von „Maitre Pathelin" (um 1450) bis zu Niebergalls „Datterich" stellt. Aber er hatte unendlich viel Neues hinzuzubringen; bei ihm erst wurde aus der Kombination zweier alter Kunstformen — des komischen Lokalstückes und der „gebildeten" Tragödie — ein wirklich neues Drama.

Die literarischen Brüder Holz und Schlaf gingen nach dem Gipfelpunkt ihrer gemeinsamen Arbeit bald verschiedene Wege. Nur eine mißglückte Nachahmung Wilhelm Buschs („Der geschundene Pegasus" 1892) ist noch ihr gemeinsames Werk. Johannes Schlaf vertiefte seine realistische Dramaturgie zu dem packenden Seelengemälde „Meister Oelze" (1892), in dem er einen Übermenschen der unteren Stände in tödlichem Ringen um das Ge-

heimnis seines Lebens vorführt, wie er trotz allen Bedrängungen durch Schmeichelei und Bedrohung siegreich bleibt. Dann, als unter dem Eindruck Liliencrons und der späten Nachwirkung des Amerikaners Whitman eine neue impressionistische Lyrik sich ihre Formen schuf, fand sie den mitfühlenden Naturbewunderer längst gerüstet, der „in Dingsda" einem beliebigen armen Fleckchen Welt intime Reize abgewonnen hatte; sein „Frühling" (1896), von Dehmel überschwenglich gefeiert, bedeutet wohl den Gipfel dieser an sich extremen Richtung. Im Drama dagegen konnte er, der immer nur Zustände wiedergibt, sich nicht auf der Höhe behaupten, als man wieder strenger auf Behandlung und Knüpfung sah: „Gertrud" (1897) wurde nur ein schwaches Exemplar jener Brasilianerdramen, die um jene Zeit Mode waren. Auch in seiner Romantrilogie („Das dritte Reich" 1900, „Die Suchenden" 1901, „Peter Boies Freite" 1902) gelangen ihm Naturstimmungen, wie in den Novellen („Leonore" 1900, „Die Kuhmagd" 1900, „Frühlingsblumen" 1901), und so auch die Zeichnung dunkel animalischer Naturen; wo er aber „Intellektuelle" vorführen und in ihrer Entwickelung die der neuen Generation verkörpern wollte, da blieb zwischen der Konzeption und der Ausführung eine Kluft, die auch die beredtesten Vorworte nicht zu überbrücken vermochten. — Arno Holz seinerseits bewährte auch nach 1892 noch sein Geschick, herrschende Tendenzen zu übertreiben. Als die literarsatirische Erzählung zur Lieblingsgattung wurde (Niemann „Lorbeer" 1894; Marie v. Ebner „Bertram Vogelweid" 1896, „Alte Schule" 1897; Heyse „Abenteuer eines Blaustrümpfchens" 1896; Bierbaum „Stilpe" 1897, „Kaktus" 1898 u. a.), übertrug er sofort seine Manier in das porträtierend-realistische Drama („Sozialaristokraten" 1896, mit Zerrbildern von Wille, Mackay u. a.) oder in die gleichartige gereimte Burleske („Die Blechschmiede" 1901); als Liliencron, Schlaf, Ernst die „freie Lyrik" in Schwung brachten, spitzte er die Gattung bis zu den herausfordernd-formlosen, patzig-prosaischen Improvisationen seines „Phantasus" (1898) zu. Nachdem er die berufene „Längsachsenlyrik", eine gewaltsame Ausartung der „Streckverse" Jean Pauls, für die einzig berechtigte Form der Lyrik erklärt hatte („Revolution der Lyrik" 1900), stellte er seine virtuose Reimtechnik gemächlich wieder in den Dienst der Nachahmung unmodernster Schnörkeldichtung („Lieder auf einer alten Laute" 1903) — überall ein gewandter Nachahmer, der überall ein Revolutionär

sein wollte. Schließlich ward er auch noch mit einem tragikomischen Lehrstück („Traumulus", 1904, mit O. Jerschke) der Nachfolger von Max Dreyer nnd Otto Ernst. Er gehört zu den Leuten, die die besten Tendenzen durch ihren eitlen Übereifer und ihre unkünstlerische, doktrinäre Zuspitzung zu kompromittieren verstehen; und indem er vom Geibel-Kultus bis zur Whitman-Manie ein halb Dutzend literarische Moden totritt, hat er sich um die rasche Entwickelung der neueren Kunst unzweifelhaft verdient gemacht.

„Wenn Virgil wirklich nur eine Schöpfung Homers ist," sagt Friedrich der Große, „so ist er gewiß Homers bestes Werk." Wir wenden diesen Ausspruch, den wir uns für Ilias und Aeneis nicht anzueignen vermögen, auf das Verhältnis Gerhart Hauptmanns zu Holz und Schlaf an. Die energische Konsequenz von Arno Holz, das lyrische Einfühlungsvermögen von Johannes Schlaf, beider Hinweis auf fremde große Realisten — das war die Saat, die in dem jungen Schlesier auf furchtbarsten Boden fiel und Ernte trug hundertfach und tausendach. Alles ward bei ihm vertieft und seelisch erneuert.

Gerhart Hauptmann (geb. 15. November 1862 in Salzbrunn) ist durch Schlenthers liebevoll eingehende Biographie (1898) in seiner Entwickelung ausführlich geschildert worden. Als Sohn des strebsamen und für seine Verhältnisse ungewöhnlich gebildeten Gastwirts zur Krone in Salzbrunn hatte das Kind von früh auf Gelegenheit, Personen in raschem Wechsel zu beobachten. Die Mutter, aus Herrnhutischer Familie, brachte ihm jenes vertiefende, lyrische Element des Pietismus, ohne dessen Einwirkung sich nie eine wirkliche Erneuerung der deutschen Dichtung vollzogen hat, weder im Minnesang noch beim jungen Goethe. Der Wohlstand der Familie sank, ohne eigentliche Schuld des tüchtigen und tätigen Vaters oder der liebevoll beweglichen Mutter, die sich auch im „Herrendienst" der schlesischen Grafen eine feinere Art angebildet hatte, durch ungünstige Umstände; der träumerische, in der Schule langsam lernende Sohn ward durch solche Erfahrungen nachdrücklicher auf die Realität der Dinge hingewiesen. Von eigentlicher bedrückender Not blieb er doch befreit. Helfend stand zwischen dem Träumer und der Welt sein älterer Bruder Carl Hauptmann (geb. 1858), ein nachdenklicher Physiolog, Schüler des Züricher Philosophen Avenarius, der als psychologischer Realist die „Kritik der reinen Erfahrung" schrieb. Carl Hauptmann, der tiefgehende

psychologische und physiologische Bücher verfaßte, hat sich auch in zart analysierenden Dramen („Marianne“ 1894, „Waldleute“ 1895, „Ephraims Breite“ 1898) und in Novellen versucht („Sonnenwanderer“ 1896), die ein feiner Kenner, Georg Reicke (geb. 1863), — selbst ein stimmungsvoller Lyriker („Winterfrühling“ 1901) auch im Roman („Das grüne Huhn“ 1902, „Im Spinnenwinkel“ 1903) und Drama („Märtyrer“ 1903, „Die Sterngucker“ 1904), — begeistert pries: „Es ist nur Seele in dem Buche — vielleicht zu viel Seele . . Aber dieses Buch ist geschaut bis zu Ende . . Es enthält die Kunst, das Tagtägliche zum Gegensatz des Alltäglichen hinaufzuheben.“ Über den sozialen Realismus seines Romans „Mathilde“ (1902) voll peinlich getreuer Armeleutpsychologie kam auch er zum Symbolismus und errang sich damit durch das schlesische Drama „Die Bergschmiede“ (1904) ein Drittel des ersten Volksschillerpreises.

Dann schrieb er „Einhart den Lächler“ (1907) — die schönste jener Seelenbiographien, die der psychologische Epikureismus unserer Zeit zu einer Lieblingsgattung gemacht hat (Albert Geiger geb. 1866: „Roman Werners Jugend“ 1904; Robert Walter: „Geschwister Tanner“ 1907; Karl Borromäus Heinrich: Karl Asenkofer 1907) — ein Künstlerleben von einem Künstler geschrieben mit feinen zarten Lichtern. („Aber Einhart sah es klingen in Johannas Augen“; „Es dünkte ihm, daß er in den neuen Werken sich endlich rein gewaschen von aller Absicht“); eine Reihe stiller Visionen, an wechselnden Frauengestalten versinnbildlicht. („Er hatte immer heitere Gesichte seines inneren Auges und hörte die Dinge aus sich tönen“, sagt, sich selbst charakterisierend, der Dichter von seinem Helden). Aber auch hier fehlt eigentliche Entwickelung; und plötzlich ist der Held ein rechter Meister geworden, oder seine eine Schwester eine Frömmlerin. Zwischen den Zeilen der Natur zu leben, versteht Carl Hauptmann. Die Menschen versteht er nur nach ihren Worten und Gesten. Eine feine, zuweilen auch wohl überfeine Kunst wird hier überall von einem im Zergliedern der Körper und der Begriffe geübten „latenten Lyriker“ („Aus meinem Tagebuche“ 1900) geübt — die gleiche Kunst, im scheinbar Alltäglichen das Ungewöhnliche zu erkennen, die Carl Hauptmann an seinem Bruder übte. Den tastenden Kunstversuchen Gerharts war er der sichere Helfer und Mentor.

Der schöne Knabe mit der langen „Künstlermähne“ schien zu-

nächst zur bildenden Kunst berufen: Gerhart kam (1880) nach Breslau auf die Kunstschule, wo er das Urbild des „Kollegen Crampton" unter den Lehrern kennen lernte. Aber Gerhart Hauptmann schwankte noch, wohin ihn der Stern führen sollte. Er verließ (1882) die Anstalt, auch wegen Kränklichkeit, und vertraute sich für einige Zeit ganz der Führung des Bruders an, studierte in Jena bei Haeckel Zoologie, bei andern Professoren Philosophie und Archäologie. Dann begleitete er junge Nationalökonomen auf ihren Entdeckungsreisen in die zukünftige Welt und fuhr daneben fort, seine künstlerische Anlage als Bildhauer zu üben. Eine Reise in den Süden (1883), auf der „Childe Harolds Pilgrimage" ihn begleitete und ihm den Weg vorschrieb, ließ aus Eindrücken in Spanien und Italien sein erstes Buch, „Promethidenlos" (1885) erwachsen. In Rom ließ er sich von dem Eindruck der alten Kunst zu neuen Versuchen im Bildhaueratelier begeistern; aber als er, sehr jung verheiratet, nach Deutschland heimkehrte und (1885—1889) in dem hübschen Vorort Erkner bei Berlin, dem Schauplatz des „Biberpelzes", sein Heim aufschlug, gehörte er schon ganz dem literarischen Interesse. Leo Berg (1862—1908), ein geistreicher und selbständiger Anhänger Zolas, aber auch Genosse der Brüder Hart im Vertrauen auf eine neue nationale Kunst, hatte einen Verein „Durch" (1886) begründet, der den jungen Dichter mit Mitstrebenden der „neuen Zeit" wie Wilhelm Bölsche und Bruno Wille zusammenbrachte. Gerhart Hauptmann selbst war über die Ziele der „Moderne" noch so unklar wie die um Bleibtreu. Er schrieb ein Drama „Das Erbe des Tiberius" (1884) — verehrten ja doch auch Julius Hart und Leo Berg die epigonenhafte Bildungspoesie des Grafen Schack — und jenes byronisierende „Promethidenlos"; er stellte eine Gedichtsammlung „Das bunte Buch" zusammen, aus der Schlenther neben Reminiszenzen aus Heine und Goethe böse Verse von Hauptmanns eigener Mache mitteilt, er rückte durch den Plan eines autobiographischen Romans (seit 1888, wo er mit Karl Hauptmann bei Avenarius in Zürich studiert hatte) dem Realismus seiner späteren Werke näher. In Berlin und in Niederschönhausen lernte er endlich (1889) auch Arno Holz kennen, und der spiritus rector des „Papa Hamlet" gab seiner nach Produktion lechzenden Natur endlich den bestimmenden Anstoß. „Der Säemann" wurde geschrieben, von Holz jubelnd begrüßt und „Vor Sonnenaufgang" umgetauft, von Theodor Fontane der eben

zur Unterstützung der neuen Kunst gegründeten „Freien Bühne“ empfohlen und von dieser — deren Leiter Brahm Fontane antworten konnte, er habe das Stück schon vorher angenommen — zur Aufführung gebracht. Seitdem war Hauptmann ein berühmter Mann und der anerkannte Führer der realistischen Literatur in Deutschland. Er lebt seitdem in Berlin oder in seinem schlesischen Landhaus und sein charakteristisch durchgearbeiteter Kopf — dessen Zeitlosigkeit an die in bezug auf das Alter gleich unbestimmbaren von Wilamowitz und Stefan George erinnert — mit den klugen ernsten Augen gehört zu denen, die jeder Theaterbesucher tuschelnd dem fremden Gast zeigt.

Das „Promethidenlos“ (1885) ist noch ganz erfüllt von dem unklaren Idealismus eines unreifen Jünglings. Schlenther hat etwas reichlich darin Vordeutungen späterer Werke gesucht; und klar genug spricht sich wenigstens schon hier des Dichters Sympathie mit den Unglücklichen aus — mit denen zumal, die das Elend ins Laster gestoßen hat. Aber der scharfe Wirklichkeitssinn des späteren Dramatikers ist in den romantisch nebelhaften Allegorien und Veduten dieser Byroniade nirgends zu entdecken. Ein starker Ehrgeiz begegnet sich mit einem leidenschaftlichen Idealismus, der sich noch gern allüblicher Tiraden bedient.

Sein inniges Mitgefühl mit den Armen und Elenden mußte ihn in den Naturalismus drängen. Daraus erwuchs seine erste Novelle „Bahnwärter Thiel“ (1887). Sie fand nur einen Nachfolger: die psychologische Studie „Der Apostel“ (1890; beide erschienen in Buchform 1892). Vergleicht man beide, so sieht man, wie rasch Hauptmann sich entwickelte. „Der Apostel“ ist die feine Schilderung eines von religiösem Wahn erfüllten Gemütes — ein Problem, das den leidenschaftlich über die Grenzen der Individualität hinausstrebenden Kraftgenies immer am Herzen lag, und das den jungen Goethe (im „Mahomet“), Tieck (im „Aufruhr in den Cevennen“), Georg Büchner (im „Lenz“) — der auf Hauptmann stark gewirkt hat — ebenso sehr reizen mußte wie die vielen Kleinen von heute, die Gumppenberg („Der fünfte Prophet“ 1895), Mombert („Die Schöpfung“ 1899) u. a. Sehr glücklich ist die getragene Seelenstimmung des Propheten benutzt, um jene Andacht zum Unbedeutenden hervortreten zu lassen, die Hauptmann an der Lyrik von Johannes Schlaf gelernt hatte:

„Der Heiligenschein kam jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu . . Der Duft des weißen Jasmins, des blauen Flieders und des dunkelbrennenden Goldlacks erfüllte stellenweise die reine und starke Luft, daß er sie wohlig in sich sog, wie einen gewürzten Wein . . Das kleinste Käferchen wurde umgangen, die zudringliche Wespe vorsichtig verscheucht." (Man denke noch an die Bienenszene in den „Einsamen Menschen".)

Daneben aber ist diese Stimmung auch zum Größten bereit; Frieden will der Prophet der ganzen Welt schaffen und zwar mit dem „einzigen wundervollen Wortjuwel: Friede!" Denn er kennt den Weg zum Weltfrieden: „man betrat ihn durch ein Tor mit der Aufschrift: Natur."

So ist dieser namenlose Prophet zugleich eine ganz individuelle Gestalt, und typisch für unsere Zeit mit ihrer Sehnsucht nach Frieden und stiller Natur, und ein Typus auch des religiösen Schwärmers überhaupt. So große Wirkungen hat Gerhart Hauptmann lediglich durch ein zartes Einfühlen und ein schlichtes, rein gegenständliches Aussprechen erreicht.

Dagegen „Bahnwärter Thiel" ist noch ganz befangen in der „bloßen Nachahmung der Natur". Zolas Einfluß verrät sich überall, sowohl in dem krassen Naturalismus aller Szenen, in denen die Frau auftritt, wie in dem Versuch, diese Naturnachahmung durch von außen hereingetragene Mystik und absichtsvollen Symbolismus zu poetisieren. An die etwa gleichzeitige „bête humaine" erinnert die Schilderung der Lokomotive — des riesigen Ungetüms mit den roten runden Glotzaugen —, erinnert auch die Allegorisierung der weiblichen Figur: „Ihre vollen, halbnackten Brüste blähten sich vor Erregung und drohten das Mieder zu sprengen, und ihre aufgerafften Röcke ließen die breiten Hüften noch breiter erscheinen. Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen, unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte." Das ist reinster Zola! Aber Zola steckt auch hinter der bequemen altmodischen Art, wie der Autor seine Gestalten erläutert: „Er, der mit seinem ersten Weibe durch eine mehr vergeistigte Liebe verbunden gewesen war, geriet durch die Macht roher Triebe in die Gewalt seiner zweiten Frau"; in der naiven Manier direkter Charakteristik: „Drei Dinge hatte er mit seiner Frau in Kauf genommen: eine harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und alle brutale Leidenschaftlichkeit." Längst hatten die nordischen Autoren gelernt, dies ungeschickte Vorzeichnen der Gefühle, die wir für ihre

Personen hegen sollen, durch indirekte Charakteristik und verstecktes Motivieren zu ersetzen; und in dieser realistischen Technik war „Bjarne P. Holmsen“ unbedingt dem Verfasser von „Bahnwärter Thiel“ überlegen. Auch die steife, noch ganz romanmäßige Sprache hatten Holz und Schlaf überwunden, als Hauptmann noch Wendungen wie „Und so geschah es“ in den einfachen Bericht warf. Aber freilich wären sie auch der prachtvollen Schilderung der Geräusche beim Herannahen der Lokomotive, der prächtigen Analyse des Klanges in den vom Wind bewegten Telegraphendrähten nicht fähig gewesen. Realistisch ist auch dies nicht, weil der Stil dieser Gemälde — sie erinnern an Turners wundervolles Bild der heranschnaubenden Lokomotive in der Londoner Nationalgalerie — zu weit oberhalb des Stoffkreises liegt; dem Bahnwärter würde es gewiß nicht beikommen, daß der blutige Schein der roten Laternen „die Regentropfen in seinem Bereich in Blutstropfen verwandelte“ — was auch an sich eine märchenhafte Übertreibung ist: Schneeflocken mögen wie ein Blutregen wirken, Regentropfen werden nie so stark gerötet werden. Man merkt es überall, daß Hauptmann sich mit dem Wesen der „Proletarier“ erst bekannt macht; wie Zola ist er noch ein gebildeter Herr, der Naturalist sein will. Wie schlecht schimpft die Bahnwärterfrau! jeder Straßenjunge kann es besser.

Hier also war der Idealist noch nicht in den Realismus eingedrungen. Das stoffliche Moment sucht er noch romantisch zu idealisieren; die Technik war noch ganz altmodisch. Die Auffassung, das warme Mitleben, das den armen beschränkten Wärter und sein unglückliches Kind mit der Poesie menschlicher Sympathien umkleidet, hat die Brücke von Byrons Pathos zu Zolas Naturalismus geschlagen. Aber der Autor wagt doch noch nicht, den Ausbruch der Tobsucht bei Thiel selbst zu schildern; wir finden nur seine Wirkungen vor und hören von der Tat.

Sein Idealismus schauderte noch zurück vor der Erfassung der Wirklichkeit, nach der sein Herz verlangte. Die konsequenten Realisten von Niederschönhausen führten ihn über die Brücke, die er selbst gebaut, in das jenseitige Gebiet hinüber. So entstand „Vor Sonnenaufgang“ (1889).

Schlenther meint, indem Hauptmann zur dramatischen Form überging, habe er nur die Konsequenzen aus den Voraussetzungen des „Papa Hamlet“ gezogen. In diesem herrscht ein episch-drama-

tischer Mischstil: so oft wie irgend möglich geht die Erzählung in direkte Rede, in Dialog über.

Aber Hauptmann bleibt sogar selber noch im Mischstil befangen. Denn ein Übergriff des Epos in das Drama sind die höchst ausführlichen szenischen Bemerkungen besonders im zweiten Akt. „Als sie bemerkt, daß Loth vom Wirtshaus her ihr entgegenkommt, bemächtigt sich ihrer eine noch stärkere Unruhe." Eine einheitlich dramatische Behandlung müßte diese Bemerkungen entbehren, sie durch Handlung ersetzen können; der Text selbst müßte dem Schauspieler genügend Anweisung zum Spiel bieten. Und auch die Lyrik bemächtigt sich in Ausdrücken wie „die feierliche Morgenstille" dieser Regie-Vorschriften. Vergebens hat man sie mit dem Wesen des realistischen Dramas in Übereinstimmung zu bringen versucht. Die übertrieben genaue Beschreibung von Zimmer, Kleidung usw. mag man für realistisch erklären, weil sie dem Zweck des Individualisierens dient; obwohl Angaben wie die, daß Kahls Uhrkette Hirschzähne hat, über das vom Zuschauerraum her Wahrnehmbare hinausgehen und daher in den Bereich rein epischer Mitteilungen fallen. Aber jene Stimmungen auf der Bühne, die technisch absolut nicht mehr wiederzugeben sind, wirken gerade antirealistisch, und eben damit hat Berthold Litzmann, ein Verehrer Wildenbruchs und im ganzen, trotz manchem warm anerkennenden Wort für Hauptmann, ein Gegner des Realismus, sie verteidigt.

„Dies Augenblicksbild," sagt er von dem Idyll am Taubenschlag, „ist keine programmmäßige Nummer in einem nach allen Regeln des Naturalismus peinlich gearbeiteten Drama, sondern gewissermaßen durch eine unwillkürliche Reflexbewegung einer instinktiv ihr Recht verlangenden Dichternatur ans Licht gebracht." Ich halte das für vollkommen zutreffend und ebenso die psychologische Deutung, die Litzmann weiter gibt. „Diese Stimmungen wachsen organisch aus den einzelnen Gestalten heraus. Dieser klare Morgenduft, in dem das junge Mädchen erscheint, ist etwas von ihr Unzertrennliches. Sie steht inmitten dieses schwülen Dunstes der vertierten Gesellschaft da, wie ein Wesen aus einer andern Welt, das von einer reineren, lichteren Atmosphäre umgeben ist."

In diese Atmosphäre versenkt sich der Dichter und durch jene langen Zwischenreden, durch dies rein zuständliche Intermezzo sucht er sie zu verdeutlichen.

Man sollte deshalb auf die Strenge der Komposition nicht gar so stolz sein. Richtig ist es, daß die Einheit des Ortes und der Zeit streng gewahrt ist. Sittenberger hat vor einiger Zeit darauf

aufmerksam gemacht, wie gerade der Realismus zu einer Neubelebung der drei Einheiten führte. Wollte man die Illusion eines wirklichen, kontinuierlich sich entwickelnden Vorgangs erwecken, so mußte man zuletzt dahin kommen; so ist auch Ibsen in immer größerer Strenge zuletzt in „John Gabriel Borkman" annähernd zu der Einheit des Orts, ganz zu der der Zeit gekommen. Wenn aber weiter gerühmt wird: „ohne jede technische Zwangsmaßregel, ohne Monologe, Apartes, und ähnliche unrealistische Eselsbrücken der Theaterspielerei vollzieht sich die ganze Begebenheit", so erwidere ich, daß eben diese verlängerten szenischen Bemerkungen nichts anderes sind als verkleidete Monologe. Die Jungfrau von Orleans macht uns ihren Seelenzustand durch direkte Rede anschaulich, Helene durch ein paar symbolische Gebärden, die der Autor erläutert. Ein kleiner Fortschritt auf dem Wege der Illusionsspielerei mag darin liegen; die größere stilistische Einheit finden wir in Schillers Drama.

Aber das trifft allerdings zu, daß sich die Handlung mit großer Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit abspielt. „Noch nie zuvor," sagt Schlenther, „ist auf natürlichere Art ein in sich geschlossener Vorgang auf die Bühne gebracht worden, ohne daß die Gesetze des Lebens irgendwie verletzt wären. Wo aber Gesetze der Kunst verletzt worden sind, da handelt sich's stets um leicht vertilgbare überschüssige Einzelheiten."

Diese große Einfachheit und Folgerichtigkeit des Verlaufs ermöglichte Hauptmann vor allem durch die große Vereinfachung der Handlung. Fremde Lehre und eigene Art trafen auch hierin wieder zusammen. Wie hatte sich das Drama der Epigonen mit mühsamen Intrigen abgeplagt! Die Realisten, die naturgemäß für Personen leichter nachzuzeichnende Vorlagen fanden als für Handlungen, verkündeten nun durch Arno Holzens Mund: „Das Drama hat vor allem Charaktere zu zeichnen, die Handlung ist nur Mittel." Ob das so allgemein richtig ist — für den Ursprung des Dramas trifft es meines Erachtens zu — ist hier gleichgültig; wesentlich ist, daß damit auf die Bahnen des spezifisch germanischen Dramas zurückgelenkt wurde, zu Hamlet, Tasso, Wallenstein. „Tasso" vor allem ist ein Drama, das seiner Technik nach dem der neuen Schule merkwürdig nahe steht. Kaum eine Handlung; nur, von den Verhältnissen gereift, Offenbarung der bestehenden Zustände. Tassos Wesen exponiert sich — das ist eigentlich das ganze Drama. Man

könnte diesen Typus das Drama des reifen Zustandes nennen: alles ist in den Charakteren so weit vorbereitet, daß jedes beliebige Ereignis die Explosion herbeiführen kann. Diesem Typus gehören auch „Nora“ und die „Gespenster“ an, obwohl die Handlung bei Ibsen immer eine selbständige Bedeutung hat. Dieser Typus wird von nun an der herrschende. Ein Charakter oder eine Gruppe stehen da, schicksalsreif, und warten auf ihr Verhängnis. Irgend ein keineswegs auffallendes Ereignis zeitigt es: ein Besuch, eine Nachricht, eine Begegnung. Und rasch vollzieht sich nun, was geschehen muß. „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne.“

Bei Hauptmann hat dieser neue dramatische Typus etwa folgende feste Form. Ein paar Personen, jede eine ausgeprägte Individualität, sind vom Schicksal zusammengeworfen; in ihrem Zusammenleben nähren sie gegenseitig jeder des anderen Eigenart. Eine unter ihnen fühlt vor allem das Bedrückende, Gefährliche dieser Existenz und sehnt sich heraus. Ein Bote aus der großen Welt ringsum kommt und scheint einen Augenblick die Möglichkeit zu bringen, daß der Gebundene sich löst. Aber die Gebundenheit ist zu stark; und so führt der Versuch der Rettung nur die Katastrophe herbei. — So „Vor Sonnenaufgang“: Loth verspricht Helenens Befreiung; im „Friedensfest“: die Braut hofft den Fluch von der Familie, besonders von ihrem Bräutigam zu nehmen; in den „Einsamen Menschen“: Johannes erhofft von Anna Mahr Lösung seiner Bedrängnis; so auch in den „Webern“: Jäger und der Aufstand gewähren einen Augenblick hoffenden Aufatmens: ebenso in „Florian Geyer“. Ähnlich ist die Formel auch noch in der „Versunkenen Glocke“, wo Rautendelein aber die Sehnsucht erst erweckt; ja auch noch im „Fuhrmann Henschel“, wo die zweite Ehe den Bann heben soll, in dem der Witwer dahinlebt.

Dieser Typus ist, wie gesagt, eine Zeitlang der herrschende des modernen deutschen Dramas geworden. Ihm gehören, um ein paar Proben zu nennen, an: „Wir Drei“ von Ernst Rosmer (1893); „Mutter Erde“ (1898) von Max Halbe; „Das Stärkere“ (1897) von Carlot Reuling; „Der Fremde“ (1898) von Hartleben; „Tote Zeit“ (1898) von Ernst Hardt. Öfters wurde der Typus vergröbert zu jenen sonderbaren Stücken, die ich „Brasilianerdramen“ nenne. Die Gebundenheit wird, wie übrigens fast durchweg, konventionell als Ehe oder Verlobung aufgefaßt — so auch schon bei Hauptmann selbst in den „Einsamen Menschen“. Der Ankömmling

aus der großen Welt wird recht grob materialistisch zu einem „Globetrotter“ gemacht, einem aus Brasilien oder Mexiko heimgekehrten Zyniker mit Schlapphut und Schnurrbart. Diese höchst ernst gemeinte Erneuerung des „schmucken Brasilianers“ aus Offenbachs „Pariser Leben“ und eine etwas Benedixisch gezeichnete Sorte von deutschem Philister ringen dann um die Braut; aber leider ist der Brasilianer doch schon zu spät gekommen ... So „Toni Stürmer“ (1891) von Cäsar Flaischlen — eine unbeabsichtigte Parodie auf die ganze Art. Ebenso wirkt in Johannes Schlafs „Gertrud“ (1898) der Farmer Holm — diesmal aus Nordamerika heimgekehrt; während in Ernst Rosmers „Tedeum“ (1896) die Sache ins Heitere gekehrt wird, und der reiche Onkel aus Amerika, unser guter alter Freund von Nieritz und Hoffmann her, wirklich der Misere ein Ende macht.

Aber auch an diesen Vergröberungen und Übertreibungen kann man noch erkennen, welche Macht der von Hauptmann neugeschaffene Typus ausübte. Weshalb? Weil er neu war — und weil er dem Bedürfnis der Zeit entgegenkam.

Neu war er insofern, als er die Handlung ganz und gar realistisch, alltäglich nahm. Wenn Cäsar Flaischlen sein Drama „eine Alltagsgeschichte in fünf Bildern“ nannte, so drückte er damit überlaut betonend aus, was auch Hauptmann und Schlaf meinten. Es *soll* nichts Ungewöhnliches geschehen; es soll eben ein beliebiger Anlaß die Charaktere zur Explosion bringen. Daß Hauptmann — und noch mehr seine Nachahmer — die Ankunft des „fremden Mannes“ so oberflächlich motivieren (am meisten stört dies bei Anna Mahr, der, diesmal weiblichen, Vertreterin der Rolle in den „Einsamen Menschen“), ist ein Kunstfehler, beruht aber doch eben auf dieser Anschauung: es kann alle Tage solch ein Bote des Schicksals kommen. — Daher denn auch die Schlüsse: Fragezeichen am Ausgang, wie im „Friedensfest“, wie schon oft bei Ibsen, oder der bequeme Selbstmord („Vor Sonnenaufgang“, „Einsame Menschen“, „Fuhrmann Henschel“). Es ist ja doch nur das Tüpfelchen auf dem i; ob der Held vor unseren Augen stirbt oder ein paar Jahre später zugrunde geht — das ist gleich. Sein Charakter sollte uns voll gezeigt werden; damit ist das Interesse mindestens des Autors erschöpft.

Und dieser neue Typus entsprach dem Bedürfnis der Zeit. Denn er ermöglichte, was der Naturalismus anstrebte: eine breite

Zustandsschilderung. Dies ergibt sich ganz notwendig aus jenem Schema. Will der Verfasser uns anschaulich machen, in welcher rettungslosen Zwangslage die Charaktere sich befinden, so muß er mit einiger Breite die Lage vorführen. Ein großer Teil des Dramas entspricht dem, was sonst nur Einleitung war: der Exposition; gerade wie bestimmte Produkte der neuesten Lyrik nur Exposition ohne lyrische „Handlung" geben. Und wenn etwas geschieht, erhebt es sich nicht so sichtbar hoch über die Fundamente wie sonst dramatische Handlung. „Die Weber" und „Florian Geyer" bleiben, selbst da die Revolution schon im Gang ist, wesentlich Zustandsgemälde. Der Zustand wird aus dumpfer Ruhe zu einem fieberhaft erregten; eigentliche Handlung wird er nicht. Man vergleiche Schillers „Tell" mit den „Webern", Goethes „Götz" mit „Florian Geyer", um sich des ganzen Unterschiedes bewußt zu werden. Daher der Eindruck des Tatlosen, Unmännlichen, Gedrückten, den viele Zuschauer und Kritiker insbesondere von Johannes Vockerat, aber auch von Florian Geyer und dem Glockengießer empfingen. Das Handeln soll eben hier kein selbständiges Interesse erregen: der Zustand der Seelen, die Eigenart der Charaktere soll geschildert werden. Deshalb wird Schlafs Meister Oelze so lange in Krankheit und Sterben herumgequält, deshalb in Halbes „Jugend" der Schluß mit fast frivoler Gleichgültigkeit behandelt.

Ein Zustand, aus dem sich die Personen vergebens zu lösen suchen — das ist die allgemeinste Formel für das moderne Drama dieser Schule. Sudermann hat es mit mancherlei Effekten verquickt, Schnitzler hat es lyrisch erweicht — emanzipiert hat sich im Grunde kein neuerer Dramatiker von diesem Schema. Die breite Zustandsschilderung ist es vor allem, die das Neue, Moderne daran bildet; denn sie ist ganz aus den Ansprüchen unserer Zeit entsprossen.

„Vor Sonnenaufgang" (1889) verleugnet die Jugend des Realisten — und seines Realismus nicht in der allzu ausführlichen Zustandsschilderung. Die Wiedergabe der entsetzlichen Verhältnisse, in die Helene hineingeboren ist, wird Selbstzweck. Sie ist freilich mit einer Virtuosität gegeben, die auch eine gereiftere Kunst verführen konnte. Die ganze dumpfe Atmosphäre, die über dem verlumpt-trotzigen Hof des schlesischen Millionärbauers lastet, rückt vor unsere Augen; der Vater ein wüster Trinker, die Mutter eine sittenlose Person voller Roheit und Aufgeblasenheit, der

Schwiegersohn ein lüsterner Genußmensch, die Tochter Helene nur durch günstige Umstände bis jetzt vor völligem Versinken in den Sumpf gerettet. Nun kommt ein Fremder — weder ein bösartiger Verführer, noch, wie viele gemeint haben, ein edler Idealist, sondern ein Mensch, wie Tausende: ein unklar schwärmender Doktrinär mit ein paar fixen Ideen, der sich aller Pflichten gegen das Mädchen ledig glaubt, sobald sein „Prinzip" in Frage kommt. Neben den durch plötzlichen Reichtum oder langes Elend vertierten Menschen erscheint er Helene wie ein Messias; sie dichtet ihn sich dazu um, wie Hannele ihren guten Lehrer. Als sie erwacht, kann sie die Enttäuschung nicht ertragen, weniger noch die Vorstellung, nun unrettbar zu diesen heillosen Zuständen verdammt zu sein; sie tötet sich. Den Schlußakkord aber bildet das idiotische Geschrei des betrunkenen alten Bauern.

Gewiß ist hin und wieder in Malen des Schlimmen zu viel getan. Das ist ein Überschuß an Lebenswahrheit, der als Reaktion gegen so viele süßliche Bauernmalerei verziehen werden muß. Auch findet er ein Gegengewicht nicht nur in jenen lyrischen Stimmungsbildern von eigentümlichem Reiz, sondern auch in der Poesie der Liebesszene im vierten Akt. Die superlativische Begeisterung, die hier von „Romeo und Julia" spricht, kann ich zwar nicht teilen, schon deshalb nicht, weil Wendungen wie Loths „liebes, edles Geschöpf" aus dem Stil fallen; aber im ganzen genommen enthält der Auftritt doch mehr einfache, packende Wirklichkeitspoesie als hundert banale Liebesszenen „idealistischer" Poeten. — Erstaunlich ist die Sicherheit der Charakterzeichnung; kleine Nebenrollen wie die des alten verbitterten Arbeitsmannes Beibst sind Kabinettstücke. Und wie unübertrefflich ist das Getuschel der Dienstleute bei dem so verzeihlichen Milchdiebstahl der Kutschenfrau! Nur bei den „Gebildeten" begegnet dem Autor zuweilen eine kleine Entgleisung. Er identifiziert sich keineswegs mit Loth; aber er kann doch der Versuchung nicht ganz widerstehen, ihm ein paar Lieblingsbetrachtungen in den Mund zu legen. Das sind eigentlich auch „Apartes", ein Beiseitereden, mehr für das Publikum bestimmt als für den Unterredner auf der Bühne. Aber diese kleinen Kunstfehler wirken, wie Schlenther bemerkt, liebenswürdig als Zeugnisse des warmen Anteils, den Hauptmann an den Problemen nimmt.

In diesem dramatischen Erstling hatte der Dichter sich noch gegen den Einfluß Ibsens gesträubt: der Norweger war ihm zu



Gerhart Hauptmann



tendenziös, nicht objektiv genug in der Zeichnung. Hier sprach mehr die Doktrin der „ersten konsequenten Realisten“ als Hauptmanns eigene Empfindung. Sobald er sich freier ließ, mußte gerade Ibsen stark auf ihn wirken. Die beiden Familiendramen: „Das Friedensfest“ (1890) nnd „Einsame Menschen“ (1891), stehen unter diesem Zeichen; auf jenes haben vor allem die „Gespenster“, auf das zweite hat besonders „Rosmersholm“ Einfluß geübt. Die Stimmung der modernen Schicksalstragödie lastet über beiden. „Die Politik, das ist das moderne Schicksal,“ sagte Napoleon; „die Familie, das ist das moderne Schicksal,“ sagt mit Taine und Ibsen Gerhart Hauptmann. Die Familie — denn sie repräsentiert die unentrinnbare Gebundenheit auch des freiesten Geistes, unentrinnbar, weil ihr Einfluß in seinem Wollen selbst, in der Gestaltung seiner Eigenart selbst bereits mitarbeitet.

Wenn die altnordische Apokalypse das Ende der Welt schildern wollte, so steht unter den Vorzeichen des Jüngsten Tages voran, daß alle Bande der Sippe brechen, daß Brüder sich ermorden, das Kind wider den Vater die Hand hebt. Diese symbolischen Züge werden im „Friedensfest“ zur furchtbaren Wahrheit, ohne doch ihren allgemeineren Charakter ganz zu verlieren; ja daß der Sohn seinen Vater geschlagen hat, gewiß ein furchtbares Tun, wird hier doch mit einem Ton so mystischen Grauens erwähnt, daß mehr ein symbolischer Charakter der Handlung als ihre eigentliche Bedeutung gerade für diese Umgebung gespielt wird. — Eine unglückliche Ehe hat sich, wie oft bei Ibsen, in den Kindern bestraft. Unverträglich und verbittert leben alle Mitglieder der Familie miteinander im Krieg, ohne doch ganz voneinander lassen zu können. Endlich scheint der Atridenfluch gelöst. Gebrochen und friedensbedürftig kehrt der alte Vater heim; der bessere Sohn hat in einer liebevoll ihm vertrauenden Braut die Hoffnung auf Heilung seines verdüsterten Zustandes gefunden. Man feiert ein Friedensfest. Aber die Konflikte liegen zu tief. Man hat sich zu fest in den alten Haß eingebohrt. Keins von allen Gliedern der Familie wagt auf Erneuerung so recht ernstlich zu hoffen. Wohl meint der Optimist, jeder Mensch sei ein neuer Mensch, aber er wird zaghaft, als der Pessimist antwortet, er selbst mit den vom Vater ererbten Zügen der Heftigkeit und Unsicherheit widerlege das. Wird die Liebe stark genug sein, alles zu tragen, zu überwinden, zu besiegen? Wir wissen es nicht; der Dichter selbst stellt sein Experiment ein, sobald eine Anzahl auf-

regender Momente, des Vaters Heimkehr und Tod, die Begegnung der Brüder, das Weihnachtsfest, Gelegenheit gegeben hat, die Zustände und die Charaktere anschaulich und ausgiebig vorzuführen. Dies aber gelingt auch unvergleichlich. Der schlimmere Bruder vor allem, mit seiner unter Zynismus versteckten heimlichen Lüsternheit, mit seinem tückischen Neid und seiner eingeschränkten Begabung, mit dem Ibsenschen Trotz gegen die „Lebenslügen" ist eine glänzend gelungene Figur, der der Vater und die verbitterte alte Jungfer kaum nachstehen. Blasser sind die sympathischen Figuren, die Braut und ihre wackere Mutter. Aber freilich hätte ihr kräftigeres Hervortreten notwendig zu einem „versöhnlichen Schluß" führen müssen, dem der Autor auswich.

„Einsame Menschen" ist eine Genietragödie wie „Rosmersholm" und „Hedda Gabler": ein hervorragender Mensch geht an der Macht der Gewöhnlichkeit zugrunde. Dieser Typus ist die realistische Verjüngung der alten romantischen Künstlertragödien; aber wenn Tieck, Öhlenschläger, de Vigny mit historischen Berühmtheiten, wie Camoens, Correggio, Chatterton wirken wollen, suchen die Neuen einen strebenden, suchenden Geist darzustellen, der Reife und Ruhm noch nicht erlangt hat. Es ist viel Selbsterlebtes in diesem Drama; das gibt den Seelenschilderungen ihren intimen Reiz, veranlaßt aber auch den Autor, im Zuständlichen diesmal fast ganz stecken zu bleiben. Der Sohn einer frommen Familie hat sich zum Freidenker durchgerungen. Er findet nirgends Verständnis, weder bei seiner guten unbedeutenden Frau, noch bei dem platten Materialisten Braun, seinem Freund. Er strebt heraus aus diesem Kreis, der ihn mit der „force invincible de la faiblesse", wie Flaubert einmal von der Macht einer Mutter auf den Sohn sagt, fesselt. Aber er hat doch selbst zu viel von der rücksichtsvollen, furchtsamen Art der Seinigen; im Denken und Reden wagt er viel, im Handeln scheut er das Urteil der anderen. Nun kommt plötzlich eine Vertreterin des rücksichtslosen Individualismus aus der Freiheit in sein idyllisches Gefängnis. Es könnte so fortgehen — eine Zeitlang freilich nur; denn die arme Gattin würde das schuldlose Opfer werden. Da machen gut gemeinte Warnungen dem unselbständigen Johannes Vockerat klar, was die Welt über ihn und die Freundin denkt. Irgend eine entschiedene Stellung kann er nicht einnehmen; der Gattin ist er entfremdet, die Freundin weiß er nicht zu halten — so springt er, hilflos und verzagend,

ins Wasser. Er ist so wenig wie Loth (in dem ersten Drama) ein Held; er ist ein Opfer, mindestens ein Ergebnis bestimmter Verhältnisse: die Entwickelung der Zeit fordert solche Opfer. Johannes Vockerat ist dem Tode bestimmt; in dem langen stillen Kampf mit den Seinen hat er seine Kräfte aufgezehrt — gerade wie die arme Frau die ihren. Einsame Menschen waren sie im Zusammenleben. Sobald eine neue Erscheinung das Verhältnis fühlbar macht, muß Johannes sich zu einer letzten Anstrengung aufraffen — und daran verbluten.

Eine Krankheitsgeschichte ist es im Grunde so gut wie die „Familie Selicke" oder „Meister Ölze": es ist die Geschichte eines kranken Willens, der sich endlich ganz verneint. Gerade in der „unmännlichen" Nervosität, dem Auf und Ab von großen Hoffnungen und kleinmütigem Nachgeben ist Johannes Vockerat eine typische Figur, für die es Hauptmann beim Studium seiner Mitstrebenden an Modellen nicht fehlen konnte. Hieraus entspringen auch die seltsamen Verhältnisse dieses treu-untreuen Ehelebens, die in der „Versunkenen Glocke" wiederkehren: Verhältnisse, wie die Genies und Titanen der jungdeutschen Zeit, Pückler, Gutzkow sie durchlebt haben. Die Alten sind kräftig, einheitlich: das prächtige Paar der Eltern Vockerat; die Jungen sind angekränkelt, alle, Johannes so gut wie seine Gattin und auch seine Freundin. Ein Übergangszustand ist es, der mit großer Feinheit geschildert wird; die Gespräche über den hypernervösen russischen Schriftsteller Garschin, die anmutige Bienenszene — alles malt die Nervosität eines erregten Zustandes. Aber dramatisch im eigentlichen Sinne des Wortes ist hier nichts. Momente wie die Liebesszene in „Vor Sonnenaufgang", wie die Demütigung des Sohnes vor dem Vater im „Friedensfest" fehlen; in dieser Atmosphäre gedeiht eben kein Handeln — außer dem Selbstmord.

Das „Friedensfest" hat in der Literatur wenig, „Einsame Menschen" vielfache Nachahmung gefunden, so wieder bei Flaischlen mit fünf Szenen: „Martin Lehnhardt" (1894). Aber auch Reuling im „Stärkeren" und Max Halbe in „Mutter Erde" sind von dem Schema der „Einsamen Menschen" besonders beeinflußt. Das Drama ist das typische Gemälde des nervösen Bildungsaristokraten geworden, und die Feinheit der Charakterzeichnung rechtfertigt das. Gleichzeitig aber bedeutet es die äußerste Entfernung von dem, was in der Forderung nach „Handlung" auf der Bühne berechtigt ist. Es

geschieht wirklich zu wenig — auch wenn wir das Geschehen keineswegs äußerlich im Sinne eines lauten Ereignisses, sondern ganz innerlich im Sinne einer Charakterentfaltung nehmen. Die eingelegten Debatten und Idyllen können für den Stillstand nicht entschädigen. Johannes ist am Schluß noch etwas aufgeregter, noch etwas deprimierter als im Anfang; aber bei kleiner Ursache könnte er sich auch schon früher das Leben nehmen. Die uninteressante Anna Mahr nun gar sollte sein Schicksal nicht entscheiden dürfen!

Aber um so höher hebt sich der Dichter in der großen Volkstragödie der „Weber" (1892). Hier liegen wirklich die Anfänge einer neuen großen dramatischen Kunst. Unfrei noch, durch zu enge politische Tendenz beschränkt und mehr noch durch die ästhetische Eigenart der neuen Schule, zeigt sich doch hier zum erstenmal ein lebendiger Ansatz zu dem, was die Zeit fordert: zu einem Volksdrama großen Stils. Was Gottfried Keller mit heißem Verlangen ersehnt, als er am Mythenstein die Schillerfeier der Waldstätte miterlebte, das ist allmählich immer weiteren Kreisen ein Bedürfnis und eine Hoffnung geworden. Schwerlich ging der paradoxe Strindberg diesmal fehl, als er in der Vorrede zu seinem „Fräulein Julie" die Zukunft des Theaters in zwei divergenten Richtungen sah: in dem mit großem breitem Pinsel Fresken auftragenden Volkstheater und der für die intimsten Wirkungen berechneten Salonbühne — „Schmetter- und Flüstertheater" hat es Bierbaum mit groteskem, aber bezeichnendem Ausdruck genannt. Für uns Deutsche stehen Schiller und Goethe am Eingang beider Wege. „Einsame Menschen" ist durchaus ein leises Kabinettstück für Kenner — aber solche Stücke gab es längst, vor allem bei Ibsen. „Die Weber" sind ein mächtiges Volksstück für die große Zuhörerschaft — und das erste seiner Art. „Wilhelm Tell", „den Prinzen von Homburg", auch Grabbes letzte Versuche dürfen wir als Vorläufer ansehen — aber noch nicht als wirkliche Anfänge des historischen Volksdramas. Denn dies, das mit großen Gesamtwirkungen auf breitere Massen wirken soll, bedarf riesenhafter Träger der Handlung. Eine einzelne historische Gestalt genügt nicht, und sei es ein Luther, Friedrich der Große, Bismarck — eben deshalb haben die Lutherfestspiele und verwandte Unternehmungen immer nur in den Kreisen der Gebildeten Widerklang gefunden. Christus selbst ist im Oberammergauer Passionsspiel

nicht allein der Träger der Handlung — als Gegenspieler steht ihm ein Kollektivheld gegenüber, das jüdische Volk, bald durch einzelne Sprecher, bald als Chor seine Meinungen und Absichten verkündend. Noch breiter legt das hoffnungsvolle neue Volksschauspiel der Schweiz (Arnold Ott, geb. 1840: „Karl der Kühne und die Eidgenossen", 1897; M. Bühler und G. Luck: Calvin-Festspiele in Chur 1899) den Taten der einzelnen eine lebensvolle Schilderung der Gesamtheit zugrunde. Das Volksdrama großen Stils braucht ein Volk als Helden. Das ist die höhere Einheit, in der jeder Zuschauer sich als Teil wiedererkennt und doch zugleich das Höhere verehrt. Das fühlte Schiller und ließ sich deshalb nicht nehmen, die Hauptberufe der Schweiz im Vorspiel, die Kantone selbst in der Rütli-Beratung einzuführen; und sein „Tell" wurde das volkstümlichste Drama vielleicht in der Welt. Die großen Massenszenen bei Shakespeare („Julius Cäsar", Königsdramen), bei Schiller („Tell", „Wallenstein", „Demetrius"), bei Kleist („Hermannsschlacht") wirken keineswegs nur als malerische, als „theatralische" Effekte; sie helfen wirklich die Psychologie des Gesamtorganismus zu erkennen, dem der einzelne angehört. Es ist daher auch kein Zufall, daß in den Dramen der Skandinavier die bewegte Volksszene kaum je fehlt (Björnson „Über unsere Kraft", Arne Garborg „Paulus" usw.), und daß sie sich selbst dem streng isolierenden Ibsen zuweilen aufdrängt („Stützen der Gesellschaft", „Volksfeind"): je tiefer die Psychologen die Eigenart des einzelnen bloßzulegen suchen, desto stärker verlangt auch das Volk als Hauptfaktor dieser Eigenart angeschaut zu werden.

Aber allerdings ist der Kollektivheld ohne Kopf auch nicht vollständig. Im „Lager" tritt Wallenstein freilich nicht auf, aber sein Geist, er selbst ist unsichtbar fortwährend zugegen. Ebenso wird bei Shakespeare der König zum verdeutlichenden Hauptvertreter der nationalen Eigenart, oder im „Prinzen von Homburg" gipfelt das brandenburgische Wesen in der Persönlichkeit des Großen Kurfürsten. Das große Volksdrama der Zukunft braucht beides: das Volk als Träger der Handlung, den einzelnen als Träger des Gedankens. Dahin weisen auch die Passions- und die Volksschauspiele. In den „Webern" hat die demokratische Geschichtsauffassung, viel mehr noch die Freude an zuständlicher Ausmalung dem prachtvollen Torso des Herakles mit seinen mächtigen Muskeln, mit der lebensvollen Haltung den Kopf versagt; im „Florian Geyer"

bleibt der Einzelheld immer noch zu stark in der Masse stecken. Ein Drama brauchen wir, in dem die volle Kraft dieser realistischen Vergegenwärtigung des ganzen Volkes zusammengeht mit der gleich wahrhaften und plastischen Ausarbeitung einer führenden Persönlichkeit: einen realistischer gehaltenen „Tell“ erhoffen wir, einen „Julius Cäsar“ auf der Grundlage solcher Volksszenen. Erhalten wir das, so ist eine neue Stufe des Dramas erreicht, die eine neue Blütezeit einleiten mag.

Das also ist nicht eigentlich der Fehler der „Weber“, daß sie, wie man zu sagen pflegt, keinen Helden haben. Sie haben ihn wohl: es ist der abstrakte „Weberheld“, wie Schlenther meint, oder ganz konkret die arme schlesische Weberbevölkerung. In immer neuen Typen wird sie vorgeführt, die bei aller lebenswahren Individualisierung doch gewisse gemeinschaftliche Grundzüge erkennen lassen — wie die Truppen Wallensteins. Jeder Akt bringt neue Gestalten, neue Bilder, die sich aber alle als Einzelzüge in das Gesamtbild der Kollektivpersönlichkeit fügen. Nur eben — wie Johannes Vockerat nicht zu einem Entschluß kommt, so rafft sich diese gedrückte Bevölkerung nicht zu einem Führer auf, der gleichsam ihr Haupt, ihr Wille würde. Luther ist nicht die Reformation — zu ihr gehören auch Melanchthon und Friedrich der Weise und Hutten und Sickingen und andere noch, der Gelehrte, der Landesfürst, der Politiker und andere Typen; aber Luther ist der verkörperte Wille zur Reformation. Einen solchen Führer aus sich hervorzubringen, ist diese kranke Gemeinschaft der blinden und halbverhungerten, verzagten und vergrämten Weber nicht imstande. Die historische Wahrheit und der Standpunkt des Dichters treffen zusammen. Die unreifen Rottenhäupter des traurigen Weberaufstandes von 1844 — den Hauptmann aus den Erzählungen seines Vaters längst kannte und für den er ein eben erschienenes Geschichtswerk eingehend und zum Teil mit genauem Anschluß benutzte — waren noch nicht einmal so sehr wie Florian Geyer Repräsentanten des Volkes. Sie sind gleichsam nur die letzten, wilden Zuckungen des verzweifelten Weberstandes, der „ein Aufatmen“ als letzte Lebensnotwendigkeit fühlt — und doch den einen Augenblick der Befreiung so wenig ertragen kann, wie der ausgehungerte arme Weber den endlich ihm zugelaufenen Bissen Fleisch.

So ist das Drama freilich fast nur Zustandsschilderung. Wie in Heines düsterem Gedicht, das der gleiche Aufstand hervorrief,

sehen wir die Weber am Webstuhl, hören sie fluchen, den König verwünschen, die letzte Hoffnung aufgeben, und immer kehrt der verzweifelte Refrain wieder: „Wir weben, wir weben!“ Der Aufstand selbst ist weniger eine Tat als ein Symptom: soweit ist es mit diesen frömmsten, demütigsten, hoffnungslosesten Arbeitern gekommen, daß sie vor der letzten Unternehmung der Verzweiflung nicht scheuen. Aber es führt zu nichts; das Elend bleibt. Den Zustand und die Charaktere, die er hervorbringt, will der Dichter vorführen; was liegt ihm an einem Abschluß! Der Abschluß ist eben — ein Refrain.

Zu der Zustandsschilderung gehört auch das Bild derer, die den Zustand herbeiführen oder dauern lassen: Fabrikanten, Beamte, Geistliche, Bürger und Bauern. Niemand wird die schroffe Einseitigkeit der Zeichnung hier leugnen dürfen. Hauptmann steht auf seiten der Armen und Bedrückten, er zeichnet die Familie Dreißiger ohne jede Sympathie, wie deren Urbild — sie hießen in Wirklichkeit „Zwanziger“ — ihm geschildert war. Typisch sind sie gemeint, so gut wie der Fabrikant in Kretzers „Meister Timpe“: ein Typus des herzlosen, nicht boshaften, aber das Elend der andern als selbstverständliche Voraussetzung des eigenen Wohlbefindens empfindenden Ausbeuters. Aber wer ertrüge hier Objektivität! Wenn Hauptmann mit der Objektivität, die Ibsen zuweilen erreicht, den Fabrikanten in seinem relativen Recht dargestellt hätte — dann erst wäre das Drama „peinlich, niederdrückend, unerträglich“ im höchsten Grade geworden. Jetzt wird das Gefühl der Empörung, das in uns erregt wird, ein frischer Windhauch, der uns über das Entsetzlichste forträgt.

Daß dennoch diese, alle vorgefaßten Meinungen von Handlung, Held, Ausgang über den Haufen werfende dramatische Zustandsschilderung auf der Bühne mächtig wirkt, wirkt, gleichsam allen üblichen Voraussetzungen zum Hohn, das wird niemand bestreiten können, der einer Aufführung beigewohnt hat. Je entschiedener der Dichter alles vermieden hat, was einem theatralischen Effekt auch nur von weitem ähnlich sehen könnte, desto stärker wirkt die mit tiefster Verinnerlichung gegebene Reproduktion eines großen Stückes wirklichen Lebens. Diese wundersame, unheimlich stille Plünderung allein — und nach der Aufregung wieder der einsame blinde Beter an seiner Arbeit mit dem furchtbaren, auf das Jenseits abgeladenen Haß — und mitten inne das bunte Leben des Wirtshauses, in dem

die Alltagswelt so gleichmütig über das furchtbarste Elend hinwegplaudert — ich begreife die Leute nicht, die danach noch den Mut haben, Hauptmann den Rang eines großen Dichters abzusprechen!

Zwischen seine bedeutendsten Werke schob Hauptmann ein Intermezzo: „College Crampton“ (1892), eine breite Porträtstudie in Lenbachs Art: genial, ausdrucksvoll, durchgeistigt in jeder Linie der Kopf, alles andere — bis auf den prächtigen Dienstmann Löffler — undeutlich und konventionell. Der Ausbruch kindlicher Heiterkeit, in der er den jungen Strähler und sein Bräutchen vorführt, ist mehr psychologisch begreiflich als eine innere Erlösung nach den „Webern“, als daß er in dem Stück etwas leistete: es ist gewissermaßen ein Luftsprung, zu dem der Dichter sich zwingt, um seine Muskeln zu üben, eine gymnastische Leistung, aber keine künstlerische. Es blieb ein Virtuosenstück, das den Darsteller der Hauptrolle nur zu leicht zu allerlei Mätzchen verführt. Das Problem der unglücklichen Ehe wird zu leichthin angetastet. Kurz — wir vermögen in dieser Komödie nur ein unfertiges Stück zu sehen, das als Beispiel schädlich weitergewirkt hat.

Um so vollendeter ist „Hanneles Himmelfahrt“ (1893) durchgearbeitet. Wie hier haben sich Poesie und Realismus noch nie auf deutschem Boden zu harmonischer Einheit zusammengefunden. Sie treffen sich in dem gemeinschaftlichen Gebiet der Traumwelt. Träume, wie sie ein armes vergrämtes Gemüt erzeugt, voll goldener Hoffnungen und voll bedrückender Wirklichkeit, mit psychologischer Genialität aus gerade diesen Vorbedingungen abgeleitet — das ist der Hauptinhalt. Hannele, die mißhandelte Tochter des betrunkenen Maurers, träumt von ihrer Mutter, der Diakonissin, dem guten Lehrer, die sich ihr zu halb göttlichen Gestalten erheben; der geliebte Lehrer geht in die Gestalt Christi über. Die böse Schreckgestalt des Vaters aber, erst eine bedrohliche Erscheinung, wird in der Traumwelt zur Reue und Buße gebracht.

So blicken wir, wie Pniower sagt, rückwärts in Hanneles bejammernswertes Dasein und lernen den unbewußten Reichtum ihres Seelenlebens kennen: ihr kindliches, frommes, aber auch verschlossenes Gemüt, ihre schelmische Munterkeit, ihre kleinen Eitelkeiten, ihre Putzsucht, die alles Elend nicht hat unterdrücken können, ihr unschuldig-verlangendes Aufblicken zu dem verehrten Lehrer, ihre tödliche Angst vor den Schlägen des Vaters, ihre grenzenlose Liebe zu der verstorbenen Mutter, ihr sehnsüchtiges Begehren nach Glück und Schönheit.

Und wie die altgermanische Anschauung den Sterbenden Wunderkraft des Geistes beimißt, so erhebt die Arme sich auch zuletzt über die Grenzen ihrer Natur: die Sprache der Christusgestalt überschreitet das Vermögen Hanneles, mehr noch die wunderschönen Verse der Engel:

Wir führen am Saum unsrer Kleider
Ein erstes Duften des Frühlings:
Es blühet von unsern Lippen
Die erste Röte des Tags.

Es leuchtet an unsern Füßen
Der grüne Schein unsrer Heimat:
Es blitzen im Grund unsrer Augen
Die Zinnen der ewigen Stadt.

Das ist mehr als ein Widerklang frommer Kirchenlieder. Die an Märchen und Kindererlebnisse anknüpfenden Träume vom gläsernen Sarg und dem Gericht über den Missetäter, vom Dorfschneider und vom Todesengel erwachsen mit psychologischer Notwendigkeit aus der Seele. „Nun du tot bist, blühst du erst so lieblich auf," spricht Gottwald. Der Dichter gleitet hier aus dem Traum in das Märchen über; Christus und die Engel werden aus Visionen des armen Dorfkindes Wahrheiten, wie in einem Märchen des jugendlichen Gerhart Hauptmann die Marmorfigur lebendig wurde. Das Träumen umfängt auch uns; die Atmosphäre bestrickt uns. Deshalb empfinden wir einen Mangel der Motivierung, den erfahrene Kunstrichter rügen, das Verschwinden der Diakonissin, da sie am Krankenbett am wenigsten fehlen darf — wodurch Hanneles Aufstehen und Hinfallen erst ermöglicht wird — kaum als Störung, eher als Vorbereitung auf die Geister:

Erscheint! erscheint und macht sein Herz nicht froh.
Wie Schatten kommet, und schwindet so!

Hier wird die Krankengeschichte zur Heilungsgeschichte. Ein poetischer Schein umfließt die arme Märtyrerin. War sie wirklich des Amtsvorstehers Kind? Der Dichter läßt es unbestimmt, wie es Ibsen täte. Aber sie ist mehr: sie ist ein Kind des Volkes, des ganzen, leidenden, gläubigen, hoffenden, dichtenden Volkes. Mit all seinen Wurzeln hat der Dichter dies Blümchen ausgehoben — das Erdreich haftet noch daran, das Armenhaus darf nicht fehlen mit seinem brutalen Elend und seinem rohen Spaß. Die Sünde darf nicht fehlen, die bei Hauptmann nun einmal fast konventionell

immer als das Laster des Trinkers erscheint: der Bauer Krause, der Vater Scholz, Crampton, der Maurer Mattern — alle ergeben sie sich dem Trunk. Es ist die typische Verfehlung, die greifbarste, volkstümlichste, die deshalb auch Ibsen fast zu gern benutzt; aber hier ist sie als die roheste, als die Verkörperung gemeinen Verlangens unentbehrlich, gerade um die Reaktion, Hanneles Erdenflucht, Hanneles Sehnsucht nach dem Duft des Himmelschlüsselchens, zu motivieren.

Raimunds Märchenpoesie und Anzengrubers Bauernrealismus, tiefste Sympathie mit den Armen und Beladenen und getreue Darstellung auch ihrer Schwächen, feinste Seelenergründung und kühnste Erfindung umgeben wie singende Engel das Grab der armen Maurerstochter; und symbolisch wird die ganze Dichtung für die Verklärung menschlichen Elends durch echte starke Poesie.

Wieder scheint sich der Dichter an einer Komödie gleichsam von den seelischen Erschütterungen zu erholen. Im „Biberpelz“ (1893) trifft Hauptmann auf dem Gebiet des Lustspiels wie sonst im historischen Drama mit Heinrich v. Kleist zusammen. Diese Diebskomödie ist, wie der „Zerbrochene Krug“, ein „analytisches Drama“: die Exposition gibt nur Rätsel, die Handlung selbst löst Schritt für Schritt die dunkle Vorgeschichte auf. Freilich nur für den Zuschauer, nicht für den superklugen Amtsvorsteher, in dem Hauptmann — unter Verwendung eines Modells aus seinem für das Stück ausgenutzten Aufenthalt in Erkner — ein prächtiges Bild einer bestimmten, leider jetzt überhand nehmenden Art von Verwaltungsbeamten zeichnet: „schneidig und um so leichter hinters Licht zu führen, jeder Zoll ein Streber, der über Dingen, die ihn „oben“ in Erinnerung rufen könnten, seine nächsten Pflichten vergißt. Dieser meisterhaft gezeichnete Typus auf der einen, die unvergleichliche Wäscherin auf der anderen Seite sind die Angeln des Stückes. Die Wolffen ist von dem plebejischen Strebertum beseelt, das auch den Meister Oelze erfüllt, und bildet so ein Gegenbild zu dem aristokratischen Streber; sie ist heimlich so schlau, wie er eigentlich dumm ist, und tut dabei so ehrbar, wie er forsch; sie ist so fleißig und für die Ihrigen allein bedacht, wie er bequem und egoistisch. So kommen die beiden vortrefflich miteinander aus, und die Braven haben das Nachsehen, der zappelige, immer gleich erhitzte Hausbesitzer und sein nervöser Mieter — der erste zumal eine köstliche Figur.

Was Hebbel im „Trauerspiel in Sizilien" mit dem schweren Apparat einer pathetisch-grotesken Tragikomödie anstrebte, das vollzieht sich hier leicht aus der Natur der Umstände heraus: die Obrigkeit wird zum Beschützer des Verbrechers, freilich nicht in böser Absicht, aber doch noch weniger unverschuldet. Ein kranker Zustand wird auch hier offenbart, wie er da eintritt, wo der Beamte über der Politik die Gerechtigkeit und über Sympathien und Antipathien die Pflicht vergißt. Tendenz fehlt so wenig wie in „Vor Sonnenaufgang" oder den „Webern"; während „Hannele", das objektivste Werk des Dichters, obwohl das am meisten idealistische, von Sozialisten und Frommen mit gleich unzureichenden Argumenten in Beschlag genommen werden konnte. Die Tendenz ist eben die des Hamlet: der kranken Zeit den Spiegel vorzuhalten. Deshalb läßt der Dichter zweimal fast denselben Vorgang spielen: beim Diebstahl von Holz und dem des Biberpelzes wiederholen sich die lustigen Irrtümer des Untersuchenden. Es soll gesagt werden, daß nicht etwa nur einmal durch einen ungünstigen Zufall der Dieb geschützt bleibt, sondern daß das „im System liegt". Dramatisch ist das freilich gewagt, obwohl der Dichter in den Verhandlungen soviel Humor und Witz entfaltet, wie man ihm sonst gar nicht zutraut; in dem prächtigen Moment vor allem, wo Wehrhahn den gestohlenen Pelz zu sehen bekommen könnte und nun triumphierend, indem er auf den Hehler deutet, ruft: „Sie sehen, der Mann hat selbst einen Pelz!"

Wie Fortsetzungen meist, so mißglückte auch die Fortsetzung des „Biberpelzes", das Drama „Der rothe Hahn" (1901). Es zeugte nur für den bei Ibsens Schülern so bezeichnenden Mangel eines rechten Abschlusses in dem ersten Stück; und nur für den armen Wadlmeister mit seinem unglücklichen Jungen vermag der Dichter die Sympathie zu erregen, die in dem Lustspiel selbst die Wolffen in ihrer betrügerischen Scheinheiligkeit erweckte. Die Zustandsmalerei ist virtuos; aber sie zehrt die Handlung und das Interesse des Zuhörers völlig auf.

„Florian Geyer" (1895) ist gewissermaßen eine Wiederholung der „Weber" auf höherer Stufe und mit den vergrößerten Schwierigkeiten eines historischen Dramas. Auch die „Weber" sind eigentlich schon ein historisches Drama; aber der zeitliche Abstand ist doch hier noch nicht so groß, daß wir die Schwierigkeit der Reproduktion voll empfänden. Wenn nun aber Gerhart

Hauptmann ins Mittelalter zurückgriff, schien er von vornherein alle Gesetze der neuen Schule zu verleugnen. Seit Jahren lehrte die Mehrzahl der realistischen Doktrinäre, die historische Kunst sei abgetan — das Geschichtsdrama sei tot wie das Geschichtsgemälde. Aber das war eben ein doktrinärer Irrtum. Ob „modern“ oder „historisch“ das ist eben nur ein Unterschied im Was; auf das Wie kommt es hier an. Mit Typen arbeitete das alte Drama, mit Individuen das neue. Woher sie sie nehmen, ist Nebensache. Hauptmann mußte von seinem Standpunkt aus lauter Individuen vorführen, die auf dem Hintergrund gemeinschaftlicher Zeiteigenheiten persönliche Art zeigen. Das hat er getan, und mit ungemeiner Kraft. „Der anfangs so mühsame Gang durch die sechs Räume des Dramas,“ sagt Schlenther, „belohnt mit der Bekanntschaft von einem halben Hundert lebendiger Menschen. Darin liegt eine großartige Schöpferkraft; es soll unter unseren neueren Dichtern mal ein zweiter kommen, der etwas Ähnliches vermöchte.“ Und diese Menge eigenartiger Gesellen fügt sich zugleich zu einem einheitlichen, überzeugenden Gesamtbild der Zeit zusammen. Überzeugend wirkt vor allem, trotz einigen Fehlern und gewissen Übertreibungen, die Sprache. An den „Webern“ hat der größte neuere Kenner deutscher Dialekte, der insbesondere noch der genaueste Kenner der schlesischen Mundart war, Karl Weinhold, die unbedingt sichere Beherrschung des Dialektes gerühmt, bei „Florian Geyer“ hat ein gründlicher Kenner der Literatur unserer Reformationszeit, Max Herrmann, die kunstvoll archaistische Rede bewundert.

Nur trotz alledem und alledem — wir haben das Gefühl, daß Anstrengung und Ergebnis hier nicht im richtigen Verhältnis stehen. Die Breite der zuständlichen Schilderung, die Massenhaftigkeit der Figuren, die Ausführlichkeit der Debatten auf der Bühne, die Schwierigkeit der Sprache — das entfernt sich zu weit von dem einzigen Prinzip, das die Kunst niemals verleugnet hat und ohne Schaden nie verleugnen kann: von dem, Ordnung und Übersicht in ein Chaos zu bringen.

Nicht an dem Helden liegt die Schuld. Florian Geyer, sagt ein eindringender Kritiker, geht wie ein leerer schwarzer Harnisch durch das Stück. Aber durch sein Schwanken, seinen falsch angebrachten Idealismus, seine Vorliebe für Reden und seine Abneigung gegen schnellen Entschluß leistet er gerade, was er soll: er fungiert

als Modell des ganzen im Aufstand begriffenen Volkes, er veranschaulicht in seiner Person die aufständischen Bauern, ihre zerbrochene, nur eben schnell einmal aufflackernde Lebenskraft, ihre Reife zum Untergang. Das also ist in der Ordnung; wäre er ein Kerl wie Goethes Götz, so hätten ihn diese Bauern nicht zum Führer gemacht. Deshalb hat Hauptmann aus seinem Studium und aus seiner Gesamtanschauung heraus auch den Götz von Berlichingen aus Goethes Idealfigur zu einem kleinen Krakehler gemacht — nicht aus Trotz, sondern aus Wahrheitsfanatismus. Das ist nur in Ordnung, daß diese Führer alle, wie die des Weberaufstandes, „schlechte Hirten“ sind, die ihre Herde nur schneller den Wölfen in den Rachen jagen. Aber der eigentliche Held selbst, dies unglückselige, von Adel und Pfaffheit so kläglich in Grund und Boden verwüstete Bauerntum, ist kein dramatischer Held. Die Zustandsschilderung, die Krankengeschichte wird durch den schwerfälligen Apparat ermüdend; der starke Hauch menschlichen Mitgefühls, das wir für den besten je von dem brutalen Egoismus seiner natürlichen Beschützer vernichteten Bauernstand der Welt empfinden, und der starke Haß gegen diese rohen, feigen und hochmütigen Junker kann doch solche Unmenge von Stoff nicht genügend beleben. Ein paar höchst wirksame Momente wie im Vorspiel das Messerstoßen oder Tellermanns Tod, ja selbst der wirklich großartig geschilderte Untergang des zu Tode gehetzten Feldhauptmanns stechen gegen die monotone Umgebung zu stark ab; gar die romantische Marei, Käthchen von Heilbronn in realistischer Beleuchtung, wirkt wie ein absichtlich poetisierender Effekt mehr verletzend als hebend.

Wir können also das Publikum nicht schelten, das dies Drama ablehnte trotz aller Kraft der Charakterschilderung, der Verinnerlichung und Vergegenwärtigung. Dennoch schreiben wir der Tragödie eine große Bedeutung zu. Auf dem Weg zu dem großen historischen Volksdrama neuen Stils war diese Etappe unvermeidlich: die fast naturalistische reine Reproduktion. Sie ist in den „Webern“ noch nicht vorhanden: hier wählt der Dichter Repräsentanten und typische Züge aus — und darin besteht ihr dramatischer Vorzug; im „Florian Geyer“ versucht er es, die „Totalität des Zustandes“ (wie Goethe sagt) in ihrem vollen Sinne auf die Bühne zu schleppen. Diese ungeheuere Kraftprobe hat als solche Wert. Es ist nun bewiesen, wieviel der Realismus vermag. Der „Florian

Geyer" kann ein für allemal als Antwort auf die Frage dienen: läßt sich überhaupt ein ganzes großes Stück Wirklichkeit annähernd unverändert auf die Bühne bringen? Ja, können wir jetzt antworten. Aber man soll nun das Experiment nicht wiederholen und sich dem Verlangen der Kunst nach übersichtlichen Linien, nach Vereinfachung nicht länger verschließen.

So geringen Erfolg „Florian Geyer" hatte, so ungemessenen errang die „Versunkene Glocke" (1896). Der theatralische Erfolg war nur mit dem von Sudermanns „Ehre" (1890) zu vergleichen und ließ selbst den von Fuldas „Talisman" (1892) und Wildenbruchs „König Heinrich" (1896) sowie den von Hauptmanns eigenen „Webern" (1892) zurück — mit Beyerleins „Zapfenstreich" (1903) und Meyer-Försters „Alt-Heidelberg" (1898) den stärksten „Schlagern" der neueren Zeit; daneben ging noch eine buchhändlerische Verbreitung, wie sie Dramen kaum je erleben (1906 die 60. Auflage!). Vielleicht kann aber gerade dieser Erfolg ein wenig bedenklich stimmen.

Wie kam Hauptmann dazu, ein Märchendrama zu schreiben?

Er hat als Kind gern Märchen gelesen, auch selbst eine Pygmalion-Fabel verfaßt. Wohl, aber das sind weit zurückliegende Einflüsse. Eine Rücksicht auf die Mode wird man dem gerade und still seines Weges schreitenden Manne nicht zutrauen. Ich glaube, von „Hannele" finden wir am leichtesten den Weg zur „Versunkenen Glocke". Bei seinen mittelalterlichen Studien hatte sich Hauptmann liebevoll in die bildende Kunst vor allem Altnürnbergs versenkt. Das Sebaldusgrab zumal hat es ihm angetan: wieder traf hier der moderne Realist mit Tieck und Wackenroder zusammen. Auch ihm wurde der mittelalterliche, ganz in seinem Kunstleben aufgehende Bildner zum Typus des Künstlers überhaupt. Er versetzt sich in seine Gedankenwelt. Der Mißerfolg des „Florian Geyer" regt neue Gedankenketten an: der Konflikt des Künstlers mit der Zeit, des Neuerers mit seiner Umgebung — schon von Gutzkow in „Maha Guru" zur symbolischen Behandlung allgemeinster Fragen benutzt — wird in jene Zeit übertragen. Nun sucht sich Hauptmann das Seelenleben des alten Künstlers zu vergegenwärtigen; diesmal aber weniger durch tiefe Studien als durch Divination, durch ein Übersetzen der eigenen Empfindungen. Um das geistige Leben des Mittelalters zu schildern, bedarf er des Geisterglaubens. Der Künstler, der an den Kirchtüren und Kirchenstühlen gern seine wunderlichen

Bildungen anbringt, Idealgestalten, halbtierische Köpfe, menschgewordene Arabesken — man denke an Dürers Gebetbuch Kaiser Maximilians! — sieht im Geist diese Schöpfungen seiner Phantasie lebhaft vor sich. Nun aber — schon in „Hannele" überstiegen die Traumgeschöpfe zuletzt die Grenzen der vierten Dimension und wurden als Wirklichkeiten empfunden. Hier geschieht das durchweg. Der Nickelmann, trotz seinen aristophanischen Ursprüngen auch gut mittelalterlich, der lebendig gewordene Wasserspeier einer gotischen Kirche; oder Rautendelein, Rot-Ännchen, eine schlesische Elfe und gleichzeitig eine Verkörperung der lockenden, sinnlichen, andachtsfeindlichen Reize der Schönheit — sie sind jetzt so lebendig, so konkret wie der Glockengießer und seine Familie.

Das Drama ist eine Art von Quintessenz aus allen Dramen Hauptmanns. Das Hauptmotiv — der strebende Geist zwischen Alltag und Ideal — ist bis in manche Einzelheiten hinein eine Wiederholung des Problems der „Einsamen Menschen"; auch der mahnende Geistliche als Vertreter des Alten kehrt wieder. Die Zeitstimmung teilt das Stück mit „Florian Geyer", den Märchenton mit „Hannele". Die starke Benutzung von musikalischen Leitmotiven, eine Erbschaft aus dem alten Volksstück, war schon in dem historischen Weberlied der sozialen Tragödie angebahnt; auch im „Florian Geyer" dient das Singen von Liedern als Hilfsmittel zur Veranschaulichung der Stimmung. Die Vernachlässigung der sozusagen „rein bürgerlichen" Figuren erinnert an „Crampton", das Behagen an allerlei Schabernack im Waldschrat an die Diebskomödie. Die alte Wittichen spricht schlesisch, wie in den „Webern" und in „Fuhrmann Henschel" gesprochen wird. Und die ausführliche Beschreibung szenischer Gemälde wie vor dem vierten Akt ruft die szenische Lyrik des Erstlingsdramas in das Gedächtnis zurück.

Goethe hat auch einmal ein Drama geschrieben, in dem fortwährend Anklänge an frühere Arbeiten vorkommen: „Stella". Und es ist auch dasjenige, in dem aus fremden Werken die meisten Reminiszenzen begegnen. Ebenso war es den Kritikern leicht, aus der „Versunkenen Glocke" jetzt die „Frösche" des Aristophanes — die Hauptmann in Jena mit großem Vergnügen gehört hatte —, jetzt den „Sommernachtstraum", jetzt den „Faust", jetzt das Märchen vom Tränenkrüglein herauszuhören. Wie kommt es, daß zwei sonst so selbständige, so originelle Dichternaturen einmal ein Werk

schmieden, das aus lauter Stücken anderer Glocken gegossen ist? Ich glaube, bei „Stella“ wie bei der „Versunkenen Glocke“ hat es die gleiche Ursache. Das persönliche Problem beschäftigte den Dichter so stark, daß ihm das künstlerische Nebensache wurde. Ein verwandtes Problem obendrein: der unstete Mann zwischen zwei Frauen, deren einer er durch Pflicht gehört, der andern aus Neigung.

Jedenfalls — der Dichter ist hier selbst Heinrich der Glockengießer. Unsicher steht der sonst feste Meister da. Er schwankt hin und her zwischen dem Symbolismus, der sich an die Glocke knüpft, das Sinnbild des versunkenen großen Dramas, und dem realistisch-freudigen Ausmalen der Zustände dieser Geister- und Menschenwelt. Er schwankt zwischen Sympathie mit der armen verlassenen Familie und Befürwortung der künstlerischen Herrenmoral. So kommt überall ein unklarer Ton in das Ganze, der in der einen großen Rede Heinrichs direkt zur Phrase führt. Die drei Becher am Schluß — sie dürften verständliche Symbole sein, dürften rein märchenhafte Stimmungsmittel sein, wie etwa bei Maeterlinck; aber für die eine Wirkung sind sie nicht genügend mit lyrischem Reiz ausgestattet, für die andere bleibt ihre Bedeutung zu unklar.

Kritiker, die bis dahin Hauptmann bekämpft hatten, wie der geistreiche Ludwig Speidel in Wien, hat die Poesie der Märchengestalten erobert. Ich kann nicht leugnen, daß auf mich Fouqués stille Undine und selbst Andersens arme kleine Seejungfrau stärkeren Eindruck machen als Rautendelein. Der Nickelmann und der Waldschrat — ja das sind Prachtschöpfungen; aber ihre „sichere Gegenwart“ stellt die unsichere Zeichnung Heinrichs nur noch mehr ins Licht. Bezaubernde Verse begegnen, bestrickend wie Elfengesang; wir haben keinen Realisten, der sie sonst noch singen könnte. Aber die Glocke selbst tönt nicht hell und voll, nur dunkel aus dem Meeresgrunde hören wir ihren Klang; verwirrt irrt ihm der Meister nach und läßt uns in Verwirrung.

Mit dem „Fuhrmann Henschel“ (1898) schien Hauptmann wieder ganz in die Bahn seiner ersten Dramen einzulenken: ein schlesisches Dorf, naturalistische Krankheits- und Wirtshausszenen, Dialekt, Fernhaltung jedes idealisierenden Moments. Dennoch bedeutet diese Tragödie einen sehr wesentlichen Fortschritt. Zum erstenmal gibt Hauptmann wirklich statt bloßer Zustandsschilderung

Entwickelung. Helene, die Familie Scholz, Crampton, Hannele, Florian Geyer bleiben, was sie sind; wie in den Dramen von Holz und Schlaf offenbart sich nur ihr Wesen unter dem Zwang der Umstände immer deutlicher. Bei dem Fuhrmann zuerst hat Hauptmann versucht, auch die leise fortschreitende, fast unmerkliche Veränderung des Organismus vorzuführen. Die andern Dramen geben nur die Krankheit — dies auch die Erkrankung. Als ein kräftiger, frischer, mit sich und der Welt zufriedener Mann aus dem Volk tritt Henschel uns zuerst entgegen. Aber er ist nur einfachen, normalen Verhältnissen gewachsen. Das Schicksal verstrickt ihn in schwere Sorge. Daß er der ersten Frau zugeschworen, die nicht zu heiraten, die dann doch ihre Nachfolgerin wird — das ist nur äußerlich sein Verhängnis; die Tragik selbst liegt darin, daß die arme kranke Frau recht hatte mit ihrem Instinkt. Die brutale, kräftige Person, die ihr folgt, paßt zu dem gewissenhaften, gutmütigen Mann so wenig wie die zweite Frau des Bahnwärters Thiel zu dieser ähnlichen Natur; wie sie das Kind mißhandelt, das ist beidemal — ganz Ibsenisch — die typische Offenbarung ihrer lieblosen Härte. Der Mann, der sich über die Warnung der ersten Frau hat wegüberreden lassen, geht an der Seite der sinnlich-begehrlichen, herrschsüchtigen, gemeinen Frau zugrunde. Seine Begriffe verwirren sich; er versteht die Welt nicht mehr. Er weiß das Netz nicht zu entwirren, daß sie ihm über den Kopf geworfen: so springt er aus dem Leben, wie Helene, wie Johannes Vockerat, wie Hannele; auch Florian Geyer begeht eigentlich einen Selbstmord, als er auf das Schloß seines Schwagers flieht.

Trotz diesem Fortschritt in rein dramatischer Hinsicht — denn Entwickelung fordert das Drama, wenn es auch äußere Handlung entbehren kann — ist die Zustandsschilderung noch immer ausführlich, oft, z. B. in der Vorführung der widerwärtigen Restaurateurfamilie, breiter, als die Ökonomie des Stückes irgend fordert. Eine dumpfe drückende Luft lastet über dem ganzen Stück und läßt kaum atmen. Neben dem Unheil, das wir vor Augen sehen, kündigt sich kommendes an: die Wirtsfamilie wird immer tiefer herabkommen, das gefallsüchtige Mädchen in sein Elend rennen. Wie nach dem „Crampton“ hoffen wir auf eine neue Erhebung.

„Schluck und Jau“ (1900) können wir noch nicht dafür ansehen. Wie im „Crampton“ hat die Beobachtung eines einzelnen Figurenpaars — der gutherzige Schluck ist für den originelleren

Jau etwa, was Löffler für seinen Professor ist — die ganze Handlung aufgezehrt. Die feierliche Ankündigung und die shakespearisierende Rede werden nur durch den psychologisch-meisterhaften zweiten Akt, das Erwachen des Lumpenkönigs, gerechtfertigt. Den Dichter interessiert das Experiment: was wird aus dem in eine Atmosphäre voll Glanz versetzten Vagabunden? und er führt es glänzend durch, Shakespeares Vorspiel zur „Zähmung der Widerspenstigen" ergänzend. Dann aber weiß der Dichter mit seinen Gestalten nur noch Komödie zu spielen, und die unmoitivierten philosophischen Schlußbetrachtungen können das Stück nicht wieder in die Höhe bringen. Wie es scheint, gehört Hauptmann zu den Dichtern, bei denen auch das Ausruhen die Form der Produktion annimmt.

Von diesem Ausruhen aber kehrt er mit neuer Vertiefung zurück. Und reichere seelische Entwickelungen führen nun die nächsten Dramen vor; „Michael Kramer" (1900) gibt die Tragöde einer reinen Künstlerseele, die daran zugrunde geht, daß sie aus dem, was ihr am nächsten steht, aus dem eigenen Sohn, ein edles Kunstwerk nicht erschaffen kann. Aber die Handlung wird zu nebensächlich abgetan, und zu absichtlich durch gesucht philosophische Reden des Alten erläutert — Reden, die im Ton originell genug sind (man hat sie hübsch als „edel-hausbacken" charakterisiert), aber im Inhalt zu dürftig. „Der rote Hahn" (1901) führt dann vor, wie die unermüdliche Wolffen des „Biberpelzes" im Erfolg ermattet und zusammenbricht; und ein Gegenstück dazu ist der „Arme Heinrich" (1902): ein Triumph des Lebens.

Hauptmann hat das mittelalterliche Gedicht Hartmanns von Aue mit kräftigem Anachronismus erneut, und es zu einer höchst persönlichen Kundgebung umgeschaffen; freilich ist die Vornehmheit, die allen theatralischen Wirkungen ausweicht, mit der Pflicht des Dramatikers seinem Publikum gegenüber kaum zu vereinbaren. Aber dafür hat er sich von der doktrinären Angst vor dem Monolog energisch befreit.

Eine Heilung erzählt die alte Fabel: die Heilung eines Aussätzigen durch reine Aufopferung und göttliche Gnade. Für den modernen Dichter wird die Krankheit etwas Symbolisches: die Schmerzen sind nur als Motiv jenes dumpfen, halb tierischen Zustandes, in den wir den Ritter in sorgfältig berechneter Steigerung versinken sehen, von Bedeutung. Und nun nimmt der Dichter

einen Gedanken auf, den Otto Ludwig, Eugen Dühring, Friedrich Nietzsche gepredigt haben: den der sittlichen Pflicht, den Pessimismus zu überwinden. An beiden Hauptgestalten vollzieht sich diese innere Heilung. In drei Strahlen der Gnade bei Heinrich: das Mitleid mit dem armen Mädchen erfaßt ihn; es führt ihn zu jener Konzentration seelischer Energie, den die romantischen Ärzte als den „Heilwillen“ bezeichneten; und es wandelt sich in Liebe. Und ebenso bricht in Ottegebe, die zuerst in kühn realistischer Weise geschildert war, in der Verzückung ihres Durstes nach dem Martyrium, in der physiologisch motivierten Scheu vor dem Leben — die irdische reine Liebe siegreich durch.

Nach dieser geistigen Heilung erscheint dann freilich die körperliche dem Dichter so nebensächlich, daß er, der ein strenger Realist in der Schilderung des Aussatzes blieb, das Wunder mit undeutlicher Mystik abtut und nun auch mit erlahmtem Interesse das Drama in eine an Kleist angelehnte Traumwandelszene auslaufen läßt. Aber welche Süße enthält nicht Ottegebens Rede! wie denn auch sonst die Sprach- und Verskunst Hauptmanns hier eine neue Höhe zeigt.

Führt „Michael Kramer“ in die Nähe des „Collegen Crampton“, der „Arme Heinrich“ in die „Hanneles“ mit der Mischung von Naturalismus und Mystik, Physiologie und Wunder, so tritt „Rose Bernd“ (1903) dem „Fuhrmann Henschel“ zur Seite: die Tragödie einer armen gehetzten Seele, die Vernichtung aller Lebenskraft durch die rohe Umwelt wird mit grausamer Kraft geschildert. Den alten Dramen von der Kindsmörderin reiht sich dies wenigstens in der Schilderung der Hauptgestalt nicht unwürdig an, Hauptmanns eigenen Meisterwerken in der anschaulichen Fülle volkstümlichen Lebens; schade daß eine wichtige Gestalt, Roses Bräutigam, in den beiden Hälften des ergreifenden Schauspiels in ganz verschiedener Weise aufgefaßt scheint: erst fast wie ein Heuchler, dann — wie etwa der Pilger in Gorkis „Nachtasyl“ — als der fromme Chorus der Tragödie.

Ein großer, unerwarteter Erfolg ward auch der Skizze „Elga“ (1905 erschienen) beschert. Diese Dramatisierung von Grillparzers „Kloster von Sendomir“ hat manche wunderliche Kritik erfahren; die lustigste von einem Münchener Journalisten, der das Stück schon deshalb verwarf, weil Hauptmann lieber Grillparzers „Esther“ hätte vollenden sollen! Aber auch der häufigste Einwand erscheint

nicht triftig: wie der schlafende Ritter denn die Tragödie des Starosten im Traum nachbilden könne? Ja, daß er das tut, wissen doch nur die Leser Grillparzers! Ein erregter Mann, dem ein seltsam redender Mönch entgegentritt, dichtet sich im Traum ein Trauerspiel zusammen, wie er es unter dem polnischen Adel schon oft erlebt haben mag; was ist daran psychologisch zu beanstanden? Freilich hat die Skizze die Tiefe der individuellen Traumpsychologie in Grillparzers eigenem Rustan-Drama oder Hauptmanns „Hannele“ nicht erreicht; und gewiß sind die Charaktere erst im ersten Anwurf, weiterer Durchbildung bedürftig. Aber daß der Dichter, der theatralische Effekte so ängstlich gescheut hat, sie so leicht zu erzielen wußte — das ist doch für seine Kraft kein geringes Zeugnis!

Durch seine ganze dramatische Produktion geht eine eigenartige Tendenz, die er an den vielen Künstlergestalten seiner Schauspiele symbolisch veranschaulicht. Die großen Umrisse, die Genelli an dem Mänadentanz des Kollegen Crampton rühmt, sollen sich in einen großen „Naturlaut“ umsetzen, in einem mächtigen Schrei zusammenklingen. So, meinte auch der geistvolle Philosoph Lazarus Geiger, sei die Sprache entstanden: optische Wahrnehmungen wurden in Laute, Worte lautsymbolisch übersetzt. Und so nun will Hauptmann wirken. Dramatische Einzelheiten scheinen ihm die Gesamtmelodie grell zu unterbrechen; im Schluß erst soll das Ganze mit voller Macht zusammenklingen. Dies ist in den „Webern“, in „Rose Bernd“ erreicht, wo ein packender Ausruf die Stimmung erfaßt, die in den Umrissen der Handlung herrscht; mehr äußerlich führt es in den „Jungfern von Bischofsberg“ zu einem gesungenen Schlußchor, in „Griselda“ zu einer epigrammatisch-paradoxalen Schlußwendung. Aber in der Tendenz selbst liegt die Ahnung eines neuen Dramas. Zu sehr hat bisher das Drama das „Nacheinander“ betont; ein Drama will entstehen, in dem alle Szenen nur Vorbereitung für die gesammelte Wirkung des Schlusses ist — und das dadurch der altattischen Tragödie wieder näher rückt, als das germanische Trauerspiel bei Shakespeare und Schiller.

Dies neue Drama muß vielfach symbolisch sein, d. h. mittelbar wirken wollen, indem es Töne anschlägt, die in der Brust des Hörers erst sich zu einem neuen Zusammenklang bilden. Und wir sahen, wie die Tendenz auf das Symbol in der Luft liegt.

„Und Pippa tanzt“ (1906) ist von einer Dichtung des

Engländers Browning angeregt, die die Wirkung einer reinen Seele auf alles Verdorbene und Unklare symbolisch darstellt. Pippa, die Verkörperung einer Seele voll innerer Harmonie, die in „Ketten tanzt“ wie Nietzsches Übermensch, wird zum Prüfstein für die innere Musik aller Naturen, denen sie begegnet. Die einen bleiben unbewegt, die andern klingen mit, und der Handwerksbursch, der einer Allegorie deutscher Volksunschuld allzunahe rückt, zerspringt von dem zu starken Mittönen. . . . Aber es ist zu viel hineingeheimnißt in das Spiel, und zu viel Persönliches mischt sich, unverarbeitet, in die symbolische Darstellung. Pippa und ihr Gegenüber vergegenwärtigen zugleich venezianische Eleganz und deutschen Humor; die Gegensätze von Mythos und Bildung, die sozialen Kontraste spielen mit, und so entsteht aus zu viel Klängen, eigenwilligen Tönen doch keine reine Melodie, während andererseits die einzelnen Figuren von der Gesamtkonzeption gebunden bleiben.

„Die Jungfern vom Bischofsberg“ (1907) sind das äußerlichste und leerste Werk Hauptmanns. Agathe wartet auf Erlösung wie Helene („Vor Sonnenaufgang“), aber der Erlöser — ach es ist nur der „Brasilianer“! Fast wie eine Parodie auf die eigenen Werke mutet die Hauptfabel an: die Not und die Bedrückung ins Philiströse gewandelt; statt ewiger Konflikte, aus der Zeit gegriffen, der Haß gegen den Oberlehrer mit Scherzen in der Manier der „Fliegenden Blätter“; die Requisitenkomik einer hilfsbereiten Leiter. . . . Von einer „dramatisierten Herbstlandschaft“ sprach Kienzl; wohl, es fehlt nicht an lyrischen Stimmungsreizen. Aber die Lyrik der Kulissen und der szenischen Anmerkungen vermag für die Stillosigkeit der Handlung und der Nachlässigkeit der Charakterzeichnung nicht zu entschädigen.

Und verfehlt war auch der neue Versuch einer historischen Charaktertragödie: „Kaiser Karls Geisel“ (1907). Der Dichter fühlt sich in einer Krisis seiner Entwickelung, die er sich mit dichterischer Hyperbel zum Herannahen des Alters steigert. Die Sinnlichkeit, die in seiner Dichtung erst spät und dann heftig hervorgetreten war, erscheint ihm, wie den Gläubigen, als die dämonische Gewalt, die lockt und zieht; zwischen ihr und dem Herrscherwillen des Erhaltenden, der sie braucht — und der sie zu fürchten hat, ist ein ewiger Kampf. Hauptmann knüpft dies an die Sage an, der große Frankenkaiser sei einmal durch ein Weib verzaubert

worden, wie Grillparzers König Alfons durch die schöne Jüdin. Sie habe ihn, den tatenfrohesten der Sterblichen, wie einen Leblosen an ihren Sarg noch gebannt. Und es lockt den Dichter, diesen Kampf zwischen Sinnenlust und Seelenfrieden auf eine wilde Weise auszumalen, die wieder an Frenssens trotzige Emanzipation des Fleisches erinnert. Aber unklar bleiben die Nebenfiguren: die Christen, für die er es zu verstehender Sympathie nicht bringt, die Heiden, die Karls Partei nicht sind. Und statt des Mänadentanzes in großem melodischem Umriß sehen wir nur den bacchantisch zwecklosen Tanz einer Salome, die keinen Herodes berauscht, sondern einen Kaiser Karl täuscht. . . .

In anderer Form zeigt „Griselda“ (1909) den ewig zwischen den beiden Geschlechtern zulängigen Prozeß, wie es Hebbel nannte. Was Hauptmann an der alten vielgespielten Griseldisfabel lockte, war wohl wieder, wie in „Pippa“ und „Kaiser Karls Geisel“ der doppelte Gegensatz: der Geschlechter und der Stände. Aber gerade hier lag auch diesmal die Gefahr.

Griseldis ist von den italienischen Erzählern an bis zu Friedrich Halm die Verkörperung weiblicher Demut und duldender Liebe. Für Hauptmann wird sie eine Verkörperung zugleich der mütterlichen Erde und des Weibes in den natürlichen Phasen seiner Entwickelung. Wie eine Erdgöttin steht sie zuerst da, stark, auf kräftigen Beinen mächtig einherschreitend, auf breiten Schultern schwere Lasten tragend. Und aus ihr schreit die Begierde nach dem Stärkeren, nach dem Herren. Er ringt sie zu Boden, der Markgraf, der Mann schlechtweg; und sie wird seine ergebene Gattin, und die bezwungene Erde trägt herrliche Frucht. Nun aber plötzlich setzt ein anderes Motiv ein. Auch in dem Verhältnis zu dem Kind soll der Gegensatz der Geschlechter gezeigt werden. Dem nur „männischen“ Mann scheint das Kind ein Hindernis seiner Liebe — und seiner Begier. Nun aber wagt der Dichter doch nicht, ihn so zu zeichnen; es wird ein Neurastheniker aus dem Wildling, und der Todesangst, mit der er der Geburt seines Kindes entgegensieht, können wir doch nur mit unbehaglichem Lächeln zusehen. Offenbar haben nun fremde Einflüsse eingegriffen, etwa Hebbels: Griselda fühlt sich zum Werkzeug erniedrigt, verläßt trotzig das Schloß und kehrt in die Heimat zurück, deren vegetabilische Gleichmäßigkeit wirkungsvoll den Launen und Einfällen im Palast gegenübersteht. Durch einen mühsamen Kampf, in dem die Allegorie Wirklichkeit

wird und die Wirklichkeit Allegorie, wird sie dem Gatten zurückgewonnen, der sie zu sehr geliebt.

Die böse Stillosigkeit der Sprache, die schlimmen Ungleichmäßigkeiten der Charakterzeichnung, die Schwächen der Technik verraten nur den Grundfehler: die Anschauung ist nicht ausgereift. Der Dichter sah bald Griselden, die treue, starke, einfache Seele, und bald ein stolzes Weib, das das Recht der Persönlichkeit vertritt; sah bald den wilden Naturmenschen und bald den überzarten Empfindungsmenschen in dem Grafen. Das Nebeneinander dieser Gestalten läßt sich nicht in eine Einheit zusammenschauen; das Stück zerbricht, weil der Dichter den Charakteren einen Spielraum innerer Gegensätze zugesteht, wie es in „dem Weib“ oder „dem Mann“ möglich ist, nicht in einem Einzelnen oder einer Einzelnen.

Und was hatte ihm die Anschauung gestört? Nicht bloß die Hast der Produktion, die wir freilich nicht zu leugnen wagen. Sondern — eine Erschütterung seiner Kunstprinzipien.

„Das Hirtenlied“, ein sehr schönes Fragment, hatte schon früh eine Scheu vor der Häßlichkeit der Großstadt, des Leidens, der Gewöhnlichkeit in dem Naturalisten gezeigt. Immer stärker wird seine Sehnsucht: jenen Naturlaut, in dem die Umrisse zusammenklingen sollen, melodisch, vollklingend zu stimmen. Die „Jungfern vom Bischofsberg“ entlehnten Heinische Verse. „Griselda“ flüchtet von der Gier und Willkür der Menschen zur Natur. Sie hätte auf dem Land bleiben sollen, wohin sie zurückgekehrt ist, stark, fest wie die Lebensgewohnheiten des Bauern. Aber Hauptmann ertrug wieder nicht, daß der Markgraf einsam bleiben sollte. . . . Land und Schloß, Mann und Weib, Natur und Bildung werden versöhnt; aber wie gewaltsam! wie äußerlich!

Immer stärker hatte den Dichter jene Sehnsucht nach der Einheit gepackt, die wir in den Besten unserer Zeit mächtig sehen, die „Hilligenlei“, „das Haus zur Flamm“, „die Geschichten von Garibaldi“ durchdringt. Er floh, wie Goethe nach Griechenland, nach Hellas und gab in seinem „Griechischen Frühling“ (1909) Kunde von seinen Erlebnissen. Der Bildhauer war wieder lebendig geworden. Aber nicht wie ein Thorwaldsen oder sonst ein Schüler der Antike, hatte er Griechenland gesehen: unmittelbar aus der Landschaft, aus dem Naturleben, aus der Haltung der Hirten und Fischer war ihm Homer lebendig geworden. Diese Umrisse von Fels und Tempel, diese Linien von Fluß und Gewand, diese Farben

von Himmel und Mythos klangen ihm zusammen zu einem neuen Hymnus auf die einfache, große Natur. Griselda sollte eine lebendige Hellas werden, von den Barbaren bezwungen und doch nicht zu bezwingen, groß und zart. Dies Bild drängt sich hinein in die Entwickelung der Fabel; es verdarb sie, es zersprengte sie. Und so läßt dieses symbolische Schicksal eines groß angelegten Dramas uns hoffen, daß aus der zersprengten Form bald eine neue wohlklingende erstehen werde.

Wir haben Hauptmanns dichterische Laufbahn nicht als ein ununterbrochenes Ansteigen schildern können; aber wir sind weit davon entfernt, zu glauben, daß er seinen Höhepunkt schon überschritten habe. Dieser unbeirrbare Ernst, der ruhig weiterschreitet, dieser unbestechliche Wahrheitssinn sind uns Bürgen. Wer die „Weber“ schuf mit ihrer großartigen Wahrhaftigkeit und die Figur Hanneles mit ihrer tiefen Poesie — „halb Kinderspiel, halb Gott im Herzen“ —, der hat sich noch nicht ausgegeben. Schranken hat seine Begabung, das wissen wir. Eine wunderbare Treue der Wiedergabe, eine seltene Kunst des seelischen Durchdringens ist ihm gegeben; aber unsere verwöhnte und nun einmal nicht mehr naive Zeit vermißt das, was wir Geist zu nennen pflegen. Die witzigen Spiele des Zufalls und der Verblendung vermag der Autor des „Biberpelzes“ aufzufangen und nachzubilden, den Humor eines genialen Trinkers zu erfassen — versagt ist ihm ein Schalten im Reich der Ideen, ein Beherrschen auch der Abstraktionen, wie etwa Goethe, Gottfried Keller, Theodor Fontane es besaßen, ohne deshalb der Realität unrecht zu tun. Sudermann und die jungen österreichischen Dramatiker, Schnitzler vor allen, vereinigen jene Begabung mit der einer packenden Reproduktion der Wirklichkeit. Man mag es eine entbehrliche Begabung nennen; man mag sagen: nach der Überschätzung des „Esprit“ im Drama (und im Roman) seit der jungdeutschen Zeit, ja seit den Romantikern — denn der Geisteshochmut der Schlegel brachte zuerst den Kultus des geistreichen Wortes bei uns in Schwung — sei sein völliges Zurücktreten eine gesunde Reaktion. Dennoch darf man sich nicht verbergen, daß das Fehlen dieser Anlage auch für die vorhandenen Talente Hauptmanns Gefahren in sich schließt. Mit dem Herzen durchdringt er, was er in so großer Anschaulichkeit vor sich sieht; dem Geist bleibt es ein Chaos. Ihm fehlt der Blitz, der das Dunkel der Dinge durchhellt. Er stellt sie wieder her, wie sie

waren; aber er läßt sie unverändert. Das liegt an ihm, nicht an den Prinzipien des Realismus. Eine Neigung, die Nebel aufzuhellen, zeigt er selbst zuweilen; so könnte man in jenem Wort der „Weber", einen Augenblick freien Aufatmens müsse der Mensch doch im Leben haben, gleichsam das Motto der Dichtung sehen. Aber es bleibt vereinzelt und dringt nicht tief genug. Und das letztere wenigstens gilt auch von den philosophierenden Reden des alten Kramer, gilt von den Predigten in „Kaiser Karls Geisel" und den Aphorismen der Raisonneure in „Griselda". Die Linien der Handlung selbst mußten sich aussprechen — dahin führt der Naturalismus, wie Gerhart Hauptmann ihn versteht; dahin führt seine persönliche Tendenz. Um so schwerer ist es für ihn, das Drama zum herrschenden Schluß zu führen: die vierten Akte Ibsens mit ihrer Aufklärung über das Thema empfindet er als so unkünstlerisch wie eine zu laute Einzelhandlung.

In der bildenden Kunst sind Meister nicht ganz selten, die eine große Kraft der — realistischen oder stilisierenden — Wiedergabe besitzen, ohne eigentlich Geist zu haben; in der Poesie sind sie naturgemäß seltener. Christian Rauch würde ich hierher rechnen, und vielleicht selbst Bertel Thorwaldsen. An ihrer Bedeutung wird deshalb auch ein Bewunderer von Schlüter oder Adolf Hildebrand nicht zweifeln. Es ist wohl auch nur bei uns möglich, daß so ängstlich abgewogen wird, ob einer bedeutenden Erscheinung auch ja nicht zu viel Ehre angetan werde. Begreiflicher war es, daß Theaterpublikum und Durchschnittskritik Sudermann über den Dichter der „Weber" stellten.

Auf die „Familie Selicke" und „Vor Sonnenaufgang" (beide 1889) folgte unmittelbar Sudermanns „Ehre" (1890), der wieder auf dem Fuß Hartlebens „Angele" (1891) und Wolzogens „Lumpengesindel" (1892) folgten. Es waren recht verschiedene Schiffe, die unter der Flagge „realistisches Drama" segelten: naturalistische Zustandsschilderung, ironische Charakterstudie, mit allen Mitteln arbeitendes Tendenzdrama. Doktrinär und Temperamentsmensch, Skeptiker und Humorist, Lyriker und Epiker fuhren in der gleichen Wettbahn. Ein stärkerer Unterschied war jedoch nicht denkbar als der zwischen Hauptmann und Sudermann.

Gerhart Hauptmann versenkt sich mit der Andacht des Lyrikers in die Zustände; Sudermann stürzt sich mit der Leidenschaft des Epikers in die Handlung. Freilich — sie muß dazu angetan sein,

aufregend, wirksam. Er schildert sein eigenes Wesen, wenn er in dem für ihn vor allem charakteristischen Drama, in „Sodoms Ende“, die Art des Helden beschreibt: „Mit Elan dringt er mitten in die untergehende Stadt — die Straße da — schon lichterloh — Männer und Weiber, nackt und halb betrunken, wie sie gerade aus ihren Orgien taumeln . . .“ Etwas von Sodoms Ende ist in jedem Drama Sudermanns.

Sein Roman voller starker Effekte, mehr noch sein eigenes Temperament mit der entschiedenen Richtung auf unmittelbare Wirkung wiesen schon den Autor des „Katzenstegs“ auf die Bühne. Die „Ehre“ (1890; 29. Auflage 1903) machte ihn auf einen Schlag zum berühmten Mann. Man hat den Erfolg lediglich in der Tendenz suchen wollen. Sicherlich hat die energische Tendenz des Werkes Anteil an seinem Sieg; so gut wie bei Wildenbruchs „Quitzows“ (1888) und „König Heinrich“ (1896) empfand man die politische Parteinahme als Zeugnis einer lebendigen Persönlichkeit und sympathisierte mit dieser, gerade weil die Skepsis der reinen Realisten mit ihrer kühlen Unpersönlichkeit vorhergegangen war. Aber wenn die Tendenz allein genügte, hätte Joseph Lauff (geb. 1855), selbst gleichfalls der Verfasser kräftiger Romane voll anheimelnden Lokalkolorits und gesunden Humors („Kärrekiek“ 1902, „Pittje Pittjewitt“ 1903) und stürmisch dahinrauschender kleiner Epen („Herodias“ 1897, „Die Geißlerin“ 1900) mit seinen Hohenzollerndramen („Der Burggraf“ 1897) Sudermann den Rang ablaufen müssen. Dieser hatte aber auch ganz unzweifelhafte dramatische Qualitäten einzusetzen. Figuren von einer gewissen trotzig-typischen Eigenart zeichnet er packend, und die kleine Heinecke hat in ihrer absoluten „Echtheit“ mindestens damals auf der neueren deutschen Bühne kaum ihresgleichen gehabt. Die Handlung war interessanter, als man es gewohnt war: die bewährten alten Motive der Verführung des armen Mädchens und der sozialen Mesalliance werden in neuer, „zeitgemäßer“ Beleuchtung gezeigt. Man fühlte in diesem ernsteren Anpacken wichtiger Probleme einen Fortschritt gegen das Wirtschaften mit Lustspielmotiven, wie es die Lindau und Blumenthal auch in ihren nicht rein possenhaft gemeinten Stücken getrieben hatten. Schon bei Lindau selbst hatte „Gräfin Lea“ (1880) mit einem solchen Anlauf ungewöhnlich gewirkt, und Adolf L'Arronge (1838—1908, aus Hamburg) hatte mit den sozial-versöhnlichen Rührszenen seiner auf alter Tradition fortbauen-

den Volksstücke („Mein Leopold" 1873, „Dr. Klaus" 1878, „Wohltätige Frauen" 1879) einen Augenblick lang wahre Triumphe gefeiert. Auch bei ihm tauchte schon die glückliche Idee auf, die Sudermann raffiniert ausgestaltete: die pointierte Gegenüberstellung von Vorder- und Hinterhaus. Der Tapezierer, der dem Töchterchen aus verwöhntem Haus seine dickbelegte Käsestulle anbietet und, als es ihr schmeckt, wohlwollend sagt: „So könnten Sie es nu alle Tage haben!" — dieser von dem Berliner Publikum mit jubelnder Freude begrüßte „Mann aus dem Volk" ist typisch für die Art, wie das „Volksstück für die höher gebildeten Kreise" ihnen das Glück der Arbeit schmackhaft zu machen weiß.

Sudermann steht in dieser Tradition, und gerade dadurch hat er seine Popularität zuwege gebracht. Er braucht das Gegenüberstellen von Vorder- und Hinterhaus weder Nestroy noch Benedix abgesehen zu haben; er hat es wahrscheinlich nicht einmal von Gustav Freytags „Graf Waldemar". Es lag seiner energisch vorstrebenden Natur mit ihrem sehr realen Ehrgeiz so nahe, daß er auch ohne all die Muster im gebildeten Volksstück darauf gekommen wäre. Nun aber bildete er den sozialen, stofflichen Unterschied noch stilistisch aus. Im Hinterhaus bei Heineckes realistischer Stil — nicht bloß in Sprache und Handlung, sondern, was viel wichtiger, auch in den Anschauungen: eindringende Beobachtung der wirklichen Denkart kleiner Arbeiter, ohne die schönfärbende Brille sozialistischer Verherrlichung, ohne die trübende aristokratischer Geringschätzung. Im Vorderhaus bei Kommerzienrats alles konventionell: die Rede, die Gebärden, auch die Charakterschilderung bis hin zu dem fürchterlich Blumenthalschen Schlußeffekt: „Warum haben Sie das nicht gleich gesagt?" Als Probierstein der Anschauungen der fundamentale Begriff der Ehre; als Vermittler zwei Übergangsfiguren: der heraufgekommene Sohn des Hinterhauses, der „deklassierte" der Aristokratie — jener zu den Auffassungen beider Lager im Gegensatz, dieser durch neu gewonnene Anschauungen über beide erhaben. Hier steckt nun freilich die Achillesferse des wirksamen Aufbaues. Graf Trast ist nicht nur durch seinen langen schönen Bart dem Grafen Waldemar Freytags ähnlich — er teilt auch mit ihm die unleidliche pädagogische Weisheit und die Unfehlbarkeit des deus ex machina. Wie gleichzeitig Kretzer mit seinem sozialen Roman, so lernte Sudermann mit seinem sozialen Drama dem Epiker der liberalen Bourgeoisie mehr ab,

als die moderne Dichtung vertragen konnte; dazu kam noch das Muster der modernen Franzosen mit dem typischen „Raisonneur“ bei Augier oder Dumas. Aber das Publikum liebt die Deutlichkeit; man zitiert ja auch aus Schillers großartigen Dramen am liebsten die Stellen, wo er beinahe trivial wird.

Mit der „Ehre“ hatte Sudermann das Schema seiner sozialen Dramen gefunden. Es ist bezeichnend, wie es sich von dem Hauptmanns unterscheidet. Bei Hauptmann gibt ein Bote aus der Fremde Gelegenheit, daß der längst gereifte Zustand sich offenbart; bei Sudermann kommt der Hauptheld selbst aus der Ferne nach Haus und zwei verschiedene Zustände geraten dadurch in Konflikt: der unveränderte der Heimat, der neugereifte des Heimkehrenden. So in der „Ehre“, im „Glück im Winkel“, am deutlichsten in der „Heimat“; annähernd auch in „Sodoms Ende“, in „Fritzchen“, selbst in „Johannes“. Sein intensiver Tatendrang verlangt für den Haupthelden ein von Mühen und Erfolgen ausgefülltes Leben: Willy Janikow oder Magda haben die Leistungen hinter sich, die Johannes Vockerat immer nur vor sich hat. Dramatischer ist das unzweifelhaft; und Sudermann hat nicht nur zum Reformator des deutschen Romans das Zeug gehabt — er hätte auch neben dem Lyriker Hauptmann das Drama mit seiner epischen Begabung verjüngen können. Nur eben — der kleine Effekt ward auch hier sein Verhängnis.

Sudermann hätte ein Drama schaffen können, naturalistischer, materialistischer als Holz und Schlaf und Hauptmann, und aus der naturalistischen Psychologie heraus Epoche machend. Sein Talent wies ihn auf ein Drama, von dem im Ernst die Worte des Skeptikers in „Sodoms Ende“ gegolten hätten: „Es gibt keine Liebe — es gibt kein Schicksal — es gibt keine Pflichten — es gibt bloß Nerven.“ Das Nervensystem als modernes Fatum — das ist ein Gedanke, den Strindberg und seine Nachahmer Hermann Bahr und Ola Hansson in Erzählungen durchzuführen versuchten; aber das Theater ist der richtige Boden dafür. Wir glauben nicht an jenen Satz; aber wer an ihn glaubt, sollte das dramatische Experiment versuchen. Wie in nervösen Naturen, die keiner Konsequenz mehr fähig sind, der Begriff eines folgerechten Schicksals sich auflöst in die Vorstellung eines Chaos von launischen Eindrücken, Suggestionen, Nervenzufällen; wie ihre Liebe einer plötzlichen sinnlichen Regung, ihr Pflichtbewußtsein irgend einer Verführung nicht

zu widerstehen weiß — das hätte gerade Sudermanns impulsives Temperament packend darzustellen gewußt. Er begab sich mit „Sodoms Ende" (1891) auf diesen Weg. Der wurmstichige Titane, der rasch verbrauchte Künstler wird zum Spielball aller Suggestionen: das künstlerische Pflichtbewußtsein und die Trägheit, die verdorbene Dame der Gesellschaft und das unschuldige Mädchen, der philiströse Musterprofessor Riemann und die Bewunderer seiner „Genialität" zupfen abwechselnd an seinen Nerven und richten diesen unglückseligen Typus aus dem Sodom der raffinierten Wünsche und Genüsse zugrunde. Ein Thema, das damals nur zu zeitgemäß war, als wieder einmal, wie fünfzig Jahre früher, die unzureichenden Giganten an allen Ecken und Enden auftauchten, sogenannte Genies ohne Saft und Mark, lauter Nerven, keine Knochen, und als ein törichter Geniekultus diese „müden Männer" vollends in ihrer selbstvergötternden Unfähigkeit ersticken ließ. Der „décadent" ward Mode: je schlapper, desto moderner. Der alte Ranke hatte sich zur Devise seines Adelswappens gewählt: „labor ipse voluptas"; jetzt hieß es bei den Nachbetern von Huysmans und Oskar Wilde: „voluptas ipsa labor". Erschlafft lagen überall angebliche Herkulesse auf den Lorbeeren ihrer ersten Arbeit herum, und anbetende Weiber streuten ihnen Weihrauch, während entzückte Winkelpfaffen der Welt die künftigen elf weiteren Wunderwerke im voraus priesen.

Die Sache war an sich bedenklich genug. Überflüssig war es, daß Sudermann sie durch ein Anstreichen mit den grellsten Farben der erotischen Verkommenheit noch vergröberte. Konventionell wie nur je eine Schilderung Neros durch die klassizistischen Epigonen war dies Gemälde der Décadence im Berliner Tiergartenviertel: „nec vir fortis nec femina casta", wie ein Historiker der römischen Kaiserzeit sagt. Diese Typen sind viel zu Sudermannisch, um gemeingültig — oder um individuell zu sein. Jede von diesen Seelen hat ihr konventionelles Vorderhaus und ihr naturalistisches Hinterhaus, aber die beiden verkehren nicht miteinander. Der Autor läuft von vorne nach hinten — wo er sich länger aufzuhalten pflegt — und läßt sich dem Publikum gegenüber durch die Mahnreden des braven Professors Riemann vertreten, weil er selbst keine Zeit hat, die Figuren deutlich sprechen zu lassen. Als Hilfsmittel gebraucht auch er, wie Ibsen, wie Helene Böhlau, das Symbol: das Gemälde Willy Janikows wird sinnbildlich in den

Hintergrund gestellt und von Zeit zu Zeit wird der Vorhang gelüftet. Dann müssen wir mit den Beschauern gestehen: eine große Begabung, packende Effekte, originelle Auffassung; aber Gerhart Hauptmann — der zu Sudermann etwa steht wie Raimund zu Nestroy — müßte dann doch auch kopfschüttelnd wie Riemann sagen: ich kann das nicht — und wenn ich es könnte, möchte ich es nicht machen.

Der Mißerfolg des Stückes war wohl aber mehr durch den krassen Ton als durch die Kunstfehler verschuldet. Denn die „Heimat“ (1893), die künstlerisch viel niedriger steht, hatte wieder einen ungeheuren Erfolg. Dies Drama gehört bereits der modernen Weltliteratur an; die Duse hat es italienisch gespielt und andere berühmte Schauspielerinnen französisch, englisch, russisch. Es trug den Namen seines Verfassers iu Gegenden, in denen der Name Goethes ein bloßer Schall ist, etwa wie der des Aischylos, und die deutsche Dramaturgie gewann mit diesem Stück der bis dahin allein regierenden französischen den ersten Platz ab. Die Buchausgabe 38. Auflage 1907) erreicht fast die Verbreitung von Hauptmanns schwächstem und berühmtestem Werk, der „Versunkenen Glocke“. Kulturhistorische Bedeutung wird danach niemand dem Drama abstreiten dürfen. Der individualistische Künstlerstolz, den die berühmte Sängerin vertritt, ward weithin als Vorbote einer Rettung aus den drückenden engen Verhältnissen sozialer Vorurteile und kleinstädtischer Gewohnheiten begrüßt. Die Tendenz auf intensives Erobern des Lebens war in dieser rhetorisch-sentimentalen Paradefigur gemeinverständlich gemacht; und zugleich verriet Magda, die liebevolle Mutter ihres Kindes, so viel Gemüt, daß man an den harten Übermenschen Nietzsche nicht erinnert wurde. Und so pflückte das schlechte Drama die Früchte, die Ibsens tiefe Werke und Nietzsches tiefe Schriften angepflanzt hatten. Aber mit der Kunst hat dies Effektstück mit seinen Pistolenkästen und Schlaganfällen, seinem schlangengewandten Regierungsrat — Schillers Sekretär Wurm und Hebbels Schreiber Leonhard sind mit Recht avanciert — und dem Pastor aus Ibsens „Gespenstern“, mit seinem Abküssen der armen kleinen Schwestern durch die große „in glänzendem Gesellschaftskostüm, einen weiten Mantel darüber — einen spanischen Schleier über das Haar geworfen“, und anderen schönen Momenten nichts zu schaffen. Wären nicht in der vortrefflichen Empfangsszene die Damen des Komitees knapp und sicher gezeichnet, man könnte glauben, der

Künstler sei hier ganz in dem geschickt kombinierenden Bühnentechniker und Rhetor untergegangen.

„Die Schmetterlingsschlacht“ (1895), eine kleinbürgerliche Komödie mit guter Zeichnung des Milieus und heftigem Mißbrauch des Symbols, war viel besser; sie hatte in Wien großen aber in Berlin gar keinen Erfolg. Das „Glück im Winkel“ (1896), in dem Sudermann nach Steigers Ausdruck „der Theaterwut der kleinen Leute einen rohen Junker zum Verspeisen vorwarf und einen waschlappigen Dulder von Schulmeister als Helden verherrlichte“, hielt sich wieder mit Glück auf den bösen Wegen der „Heimat“ und erntete die Lorbeeren Kotzebues. Man konnte glauben, der Dichter Sudermann sei tot, der Praktiker habe ihn erschlagen.

Da kam plötzlich ein scheinbar ganz anderer Sudermann. Er brachte historische Tragödien, historische Scherzspiele, Märchendramen. Große ernste Wirkungen schien er zu erstreben statt der Theatereffekte. Und der Schein trog nicht: wirklich war es eine Vertiefung, wirklich eine Abkehr von bequemen Wirkungen, was die neuen Stücke von den alten unterschied. Der Ehrgeiz spielt wohl mit. Vielfältig bemühte man sich wieder um das „große Drama“; „Florian Geyer“ (1895) war zwar zu Boden gefallen, doch Wildenbruchs „Heinrich und Heinrichs Geschlecht“ (1896) mit Jubel begrüßt worden. Aber mehr als ein äußerlicher Ehrgeiz, ein Verlangen nach Erfolgen neuer Art, war doch wohl ein edlerer Ehrgeiz in dem Dichter mächtig. Er war seiner bisherigen Technik selbst müde geworden. Die breiten Zustandsschilderungen, die Gerhart Hauptmann vor allem reizten, wurden seinem tatenlustigen Temperament lästig. Er wollte sie zurückschieben, was freilich dann doch nicht gelang. Kurze knappe Handlung, ein paar Figuren, das schien zuerst der Weg zu einer Neugeburt seines Dramas; dann: Anlehnung an die alte Tradition des historischen Dramas. Vor allem aber strebte er eine ernstere Folgerichtigkeit der Psychologie an.

Tendenziös blieb er; aber dieser leidenschaftliche Kampf gegen alte Vorurteile ist das Liebenswerteste an einem Autor, der der Kritik so viel schwache Seiten zeigt. Die Wahrheit gegen die Konvention — das strebte schon die „Ehre“ an und mischte doch selbst der „Wahrheit“ nur zu viel konventionelle Elemente bei. Jetzt ruft er als Helfer den größten Feind alles hohlen Scheines an: den Tod. Unerbittlich streift die Nähe des letzten Moments Flittertand und

Schimmer ab. Deshalb waren die Totentänze in allen realistischen Zeiten beliebt. Einen kleinen Totentanz bilden auch die drei Einakter, die Sudermann unter dem gemeinsamen Titel „Morituri" (1896) zusammenfaßte. Auch dies ist eine neue Mode, disparate Einzelstücke unter einem Generalnenner zu einer scheinbaren Einheit zu bringen; von den Gesamttiteln der Novellensammlungen z. B. Paul Heyses haben nach Sudermann auch Hartleben („Die Befreiten" 1898), Fulda, Schnitzler u. a. diese Manier übernommen. Bei Sudermann entbehrt immerhin die Gesamtüberschrift nicht ganz einer inneren Berechtigung. Wie Hannele sterbend zum Erschauen der Poesie aufblüht, so sehen die Todeskandidaten das wahre Glück erst in der Erregung des wirklich oder scheinbar letzten Moments. Der Gotenkönig Teja hat sich in eine unnahbare Heroenrolle verpanzert; aber kein prachtvoller Heldentod bedroht ihn jetzt, sondern langsam zehrt Not und Sorge seine Kräfte auf. Und jetzt erst in der höchsten Not erkennt er in der bisher verachteten Gattin die Verkörperung des Glückes, nach dem sein im Grunde weiches Herz allezeit dürstete. — Der Sohn des preußischen Junkers kennt sich besser; er weiß wohl, daß er nur für ein Glück im Winkel geschaffen ist. Aber die brutale Lebensauffassung des Vaters treibt ihn in die Welt konventioneller Ehrbegriffe, in die er nicht paßt. Das Problem von Sudermanns erstem Drama erneut sich; die rohe Mißhandlung des „Satisfaktionsfähigen", die in den Roman „Es war" unpsychologisch und unkünstlerisch hineingeworfen war, um die Hitze der Erregung noch zu steigern, wird hier zum tragischen Erlebnis: verloren ist Fritzchen so und so, nur die Angst bleibt ihm noch, ob er mit Ehren sterben kann. Und auch ihm geht nun erst mit voller Deutlichkeit auf, welch stilles friedliches Glück in der Heimat er sich verscherzt hat. — Der ruhmgekrönte Marschall am Hofe der galanten Königin betrügt sich selbst mit dem Glauben, die Fürstin liebe seine heldenhafte Erscheinung; der ironische Künstler, zum Kampf auf Leben und Tod herausgefordert, läßt ihn sehen, für welchen Trug und Tand er sein Heldenleben aufs Spiel setzt. So ist es allemal die Wahrheit, die siegt — aber fast immer zu spät. Zwar das „Ewig-Männliche" wird ein leidlich graziöses Spiel in Versen; aber „Teja" wird eine kurze historische Tragödie, trotz manchen Stillosigkeiten nicht ohne ernste Wirkung gesammelter Kraft, und „Fritzchen" wird das reifste und vollendetste Werk, das Sudermann

geglückt ist. Sudermanns hastig flackernde Erfindungsgabe ist hier in den Dienst eines streng dramatischen Konflikts gestellt; die Umgebung, prachtvoll veranschaulicht, ist ebenfalls der Haupthandlung dienstbar.

„Johannes" (1898) rief noch größeres Erstaunen hervor. Hermann Sudermann auf den Pfaden Hebbels? Der Autor von „Sodoms Ende" beschäftigt sich mit dem Vorläufer des Messias? Wie kommt Saul unter die Propheten? — Merkwürdig rasch einigte man sich aber über ein Urteil, das mir durchaus zutreffend scheint. Man erkannte willig an, daß Sudermann hier ein großes Problem mit Ernst und Tiefe angegriffen habe, man bewunderte die Kunst, mit der die Zeitstimmung vergegenwärtigt werde, aber man sah das Drama als Ganzes wieder scheitern an Sudermanns größter Fehlerquelle: der Überfütterung mit Effekten.

Die Tragödie des „Vorläufers" liegt einer nach neuer Kunst und neuem Leben dürstenden Zeit nahe. Gutzkow faßte seinen Uriel Acosta als Vorläufer Spinozas auf; Wildenbruch hat das Problem wiederholt behandelt: Marlowe unterliegt dem größeren Dichter, den er verkündet, Shakespeare; der Generalfeldobrist verkündet die Zeit des Großen Kurfürsten, die er nicht erleben soll. Das Motiv läßt eine doppelte Behandlung zu: daß der Vorläufer scheitert, kann Schuld der Zeit sein — oder seine eigene Schuld. Posa stirbt, weil die Zeit noch nicht reif ist; Marlowe, weil er nicht bis zum Gipfel steigen kann. Sudermann nun konnte es sich nicht versagen, beides zu kombinieren. Johannes der Täufer unterliegt vor allem, weil die Zeit aus ihren Fugen ist und er sie einzurichten kam. Daher fällt der Autor hier wieder in die breite Zustandsschilderung zurück, die übrigens meisterhaft gelang. So pointiert auch die Juden und die Fremden der messianischen Zeit reden — die Wahrscheinlichkeit bleibt immer gewahrt und die verlockende Absichtlichkeit der Selbstcharakteristiken in Hebbels „Holofernes" wird gemieden. Denn hier fühlt sich der Verfasser ganz zu Hause: es handelt sich eben auch hier um ein untergehendes Sodom. Die maßlose Lasterhaftigkeit der „führenden Kreise" hebt sich von der Gesetzesstrenge der Pharisäer und Zeloten nur um so greller ab. Das Volk ist reif zum Untergange; zerfressen von Parteien, gedemütigt, zwischen der Sklaverei des „Gesetzes" und dem Hochmut des Pharisäerstolzes hin und her geworfen, hochmütig und unfrei zugleich. Und also kann der Täufer an diesem

Volk seine Sendung nicht erfüllen. Aber er könnte es auch sonst nicht: er ist nicht der Mann dazu. Von dem Reich der Zukunft versteht er nur die negative Seite: die harte Abwehr jeder Unsittlichkeit; nicht die positive: die Verkündigung der Liebe. Deshalb verwirrt ihn die Botschaft von Christo, deshalb lähmt den Eiferer die Nachricht, Jesus predige die Liebe. So geht er an seiner Einseitigkeit zugrunde: nicht stark genug, den abzuweisen, der die Liebe verkündet, ist er doch auch nicht groß genug, sich innerlich ganz zu ihm zu bekehren. Erst sterbend wird er — wie Teja und „Fritzchen" — reif für die höhere Erkenntnis.

Aus dieser Überfüllung stammt hier, wie im „Teja", die böse Stillosigkeit. Sätze, die wirklich aus der Bibel entnommen sind, stoßen sich mit Paraphrasen Nietzsches, die sogar den Klang seiner Rede bewahren (so in Johannes' verachtungsvollen Worten gegen die Kleinlichkeit der Liebe). Daher die fast komische Figur, die der Asket vor Salome spielt.

Und dennoch — eine große Ahnung weht durch das mißlungene Drama. Es heißt, im Himmel sei mehr Freude über einen reuigen Sünder als über hundert, die nie gefehlt haben; die Literaturgeschichte hat auch manche Verfehlung höher zu stellen als hundert korrekte Musterwerke.

Die Übersättigung an realistischen Effekten trieb dann auch Sudermann in die Märchenpoesie seiner „Drei Reiherfedern" (1898) — einer unklaren symbolischen Tragödie vom blinden Titanen, mit dessen Wollen und Können das Schicksal sein Spiel treibt. Noch durften wir hoffen, daß diese Ablösung äußerlichster Effekte durch äußerliche, aber immerhin symbolische Wirkungen den Weg zu innerlichen, tiefen Wirkungen andeutet. Aber es folgte wieder ein rechtes „Theaterstück", „Johannisfeuer" (1900) — rein technisch nächst „Fritzchen" seine größte Leistung. Gleich die Exposition ist glänzend und Sudermanns beliebte Beleuchtnngseffekte sind hier zu symbolischer Bedeutung erhoben. Prachtvoll sind fast alle Nebenfiguren, vor allem der Pastor und die litauische Bettlerin. Aber die Hauptfiguren fallen wieder auseinander und der Ausgang ist erzwungen und schief.

Die beiden politischen Komödien „Es lebe das Leben" (1902) und „Der Sturmgeselle Sokrates" (1903) zeigen Sudermann wieder auf dem Wege neuer Verheißungen, die er wieder enttäuscht. Der Satiriker, der sich außer in der stumpf

auslaufenden Humoreske „Jolanthes Hochzeit“ (1892) — in der ihm der Mut zu einem Schluß in der Art Boccaccios oder Maupassants fehlte — nur gelegentlich bekundet hatte, wagte sich auf das nach einem Aristophanes schreiende Gebiet unseres politischen Selbstbetrugs. Der Stil der Tragikomödie ist hier durchaus angezeigt. Auch steht der „Sturmgesell“ mit seinem tiefernsten Problem eine Reihe von Stufen höher als das verzwickte Intrigenstück trotz seinem geistreichen Dialog, trotz dem aufregenden Effekt des durch die Nähe des Todes erhitzten Festmahls. „Sturmgeselle Sokrates“ ist ein Gegenstück zum „Johannes“: der Tragödie des „Vorläufers“ steht die Tragikomödie der Übriggebliebenen gegenüber. Tragisch ist es, daß der ernste Idealismus, der tapfere Opfermut, die entschiedene Begabung der alten Märzhelden zwecklos verpuffen; komisch, daß diese modernen Don Quijotes blind blieben auch gegen das, was von ihren Idealen Wirklichkeit wurde. Aber wieder zeigt sich der Dichter jedem lockenden Effekt gegenüber wehrlos, muß die von ihm selbst (nach seiner Flugschrift „Die Sturmgesellen“ 1902) verehrten altliberalen Idealisten zu Feiglingen (der Zahnarzt) und Betrügern (der heimlich schinkenessende Rabbiner) machen, muß in dem „Alten vom Berge“ den Grafen Trast wiederkehren lassen. Ist es wirklich nur die berufene „Verrohung in der Theaterkritik“ (1902), wenn Sudermanns beständiger „Niedergang zum Banalen“ nach jedem guten Anlauf beklagt wird?

„Stein unter Steinen“ (1906) ist nur Effektstück, und die lobenswerte Tendenz, dem entlassenen Verbrecher Zugang zur Menschheit zu gewähren, wird durch die Schicksale des Hauptmanns von Köpenick besser gepredigt als durch dies Rechenexperiment mit leblosen Schachsteinen, die hin und her geschoben werden auf den Brettern, die die Welt bedeuten. „Das Blumenboot“ (1905) erniedrigt das symbolische Drama zum Dienst brutaler Wirkungen, die auf das unmögliche Versprechen eines angeblich anständigen Menschen gestellt sind; und von den Einaktern „Rosen“ (1907), einer traurigen Parodie der „Morituri“, ging es weiter abwärts bis zu dem Roman „Das Hohe Lied“ (1909). Und wir, die wir so gern hoffen, hoffen nur noch, weil es weiter bergab mit einem starken dramatischen Talent wohl nicht mehr gehen kann.

Eine Anzahl kleinerer Talente ergriff rasch von der neu eröffneten Bahn Besitz; fast durchweg stehen sie zwischen Sudermann und Hauptmann in der Mitte, diesem in der Tendenz, jenem in

der Technik näher verwandt. Otto Erich Hartleben (1864—1905) wußte anschauliche Milieu-Bilder mit einer witzigen, zuweilen (wie im „Ehrenwort") freilich auch etwas verzwickten Handlung zu verbinden, indem er in seiner offen ironischen, heimlich sentimentalen Weise aus frivolen Verhältnissen ernste Konflikte erwachsen ließ („Angele" 1891, „Hanna Jagert" 1893, „Die Erziehung znr Ehe" 1893, „Ein Ehrenwort" 1894, „Die sittliche Forderung" 1897) und wohl auch sentimental umbog („Im grünen Baum zur Nachtigall" 1905). Ein wenig Parodie klingt immer mit, am hellsten in den tragikomischen Schlüssen der beiden besten Werke „Hanna Jagert" („sie hat eben Humor!") und „Die sittliche Forderung"; am wenigsten in dem erfolgreichsten, aber Sudermannscher Effekthascherei am nächsten stehenden „Rosenmontag" (1901). Die Gestalten und ihre Redeweise sind immer von überzeugendster Echtheit; die Handlung dagegen leidet zuweilen (wie in den beiden ernsten Stücken „Der Fremde" und „Abschied vom Regiment") unter der Willkür des Ironikers. Auch das Spiel mit dem Symbol (wenn in dem „Abschied" die Rosen über die Leiche des Betrogenen fallen) und einige Anklänge an Ibsen stören zuweilen in den letzten Dramen. In der Kunst, bei objektivster Technik eine ganz persönliche Atmosphäre hervorzubringen, vergleicht er sich aber unter allen deutschen Autoren Maupassant am ersten. Jene lyrische Erweichung des realistischen Dramas, die zu Halbe und Schnitzler führte, hat er eingeleitet und damit vielleicht selbst auf Hauptmann gewirkt. Ein „Diogenes", der sein Meisterstück hätte werden können, blieb Fragment (erschienen 1905); übrigens ist er hier von einem französischen Vorbild (Felix Pyat 1846) abhängig. — Zu Hartlebens Ironie steht die lebhafte Subjektivität Otto Ernsts (geb. 1862) in starkem Gegensatz; leidenschaftlich nimmt er Partei und verdirbt deshalb leicht die Zeichnung der antipathischen Figuren, mehr noch in der „Jugend von heute" (1900) oder „Flachsmann als Erzieher" (1901) als in der „Größten Sünde" (1895). — Ein robustes, fröhliches Talent beweist auch ein dritter munterer Erzähler, Ernst v. Wolzogen (geb. 1855): sein „Lumpengesindel" (1892) gibt eine mit köstlichen Einfällen geschmückte Reihe wirksamer Bilder aus dem Leben der literarischen Bohême des jüngsten Deutschland. Die Folgerichtigkeit der Handlung freilich, zu der Hartleben sich zuweilen durchringt, fehlt hier ganz; wie dieser „die Erziehung zur Ehe", hat Wolzogen das

„Lumpengesindel" mehrmals umgearbeitet, Figuren ausgeschieden und umgestellt und ähnliche Experimente vorgenommen, die bei Ibsen oder Hauptmann undenkbar wären. Aber die Gestalten hatte er so deutlich geschaut, daß er sie ohne Gefahr verschieben konnte; sie konnten eben „marschieren", was die französischen Dramatiker ja als Lebensprobe ihrer „bonhommes" ansehen. Das amüsante und auch in seinen ernsten Partien beachtenswerte Künstlerdrama erhielt übrigens später ein charakteristisches Pendant: Leo Hirschfeld entwarf in seinen „Lumpen" (1898) ein nicht minder lebhaftes und nicht minder witziges Gemälde des Wiener Literatenlebens wie Wolzogen des Berlinischen, wobei nur die fast kindische Gewohnheit der jüngsten Wiener, fortwährend mit der Kenntnis von Kognakmarken und Zigarettenfirmen zu renommieren, der zwanglosen Gewandtheit der Handlung und der Gespräche Eintrag tut.

Nur leise und zaghaft näherte sich Ludwig Fulda (geb. 1862 in Frankfurt am Main) von dem Boden des Münchener Epigonentums den neuen Tendenzen. Wie Wilbrandt ging auch dieser Dichter aus der Literaturgeschichte hervor. Wilde, zerrissene Naturen haben merkwürdigerweise auf seine zarte Seele immer besondere Anziehung besessen: der Poet Günther, dessen Leben und Schriften er untersuchte, Cyrano de Bergerac, dessen von Rostand so geistreich entworfenes dramatisches Porträt er verdeutschte, ja Herostratos und Prometheus der Feuerbringer, der in Fuldas Dithyrambus doch nur wie ein Herkules aus Meißner Porzellan erscheint. Aber diese geheime Liebe für das Starke, ihm zu Starke, zeigt doch auch Fuldas schönste Eigenschaft: das rühmliche Streben, über bequeme Talentübungen hinauszugehen. Doch blieb er stets der Art des Münchener Kreises verwandt und hat in schöner Dankbarkeit nie verleugnet, was er Heyse verdankt. Er bekennt selbst:

> Ich wählte dich zum Führer ohne Schwanken,
> Obgleich beinah zum Märchen worden ist
> Der Mut zu lernen und der Mut zu danken.

In diesem Spätling klingt noch immer ein Akkord aus den Haupttönen der Periode 1850—1860. Er hat etwas von den Epigonen, die Sorgfalt der Form vor allem; viel von den Vertretern der Besänftigungsliteratur, unter denen ihm besonders Roquette nahe steht: die etwas künstliche Entfremdung von den Mißklängen und Härten des wirklichen Lebens; nicht wenig von

den Agitatoren, mit denen ihn die pädagogische und politisch-soziale Tendenz verbindet. Selbst jener Konflikt zwischen Lebensfreude und Weltschmerz, den wir für das Jahrzehnt besonders charakteristisch fanden, klingt wie ein leiser Oberton in den Optimismus seiner Poesie herein — einen Optimismus, der nicht der der starken Seelen, eines Gottfried Keller etwa, ist.

So ruft uns Fulda noch einmal die Hauptklippe dieses Jahrzehnts unserer Dichtung ins Gedächtnis: wir sind wieder auf dem Wege zu einer Salon-Literatur. Man hatte mit der Verbindung von Poesie und Leben, wie die Revolutionsdichtung sie darstellte, zu schlimme Erfahrungen gemacht; nun stellte sich eine neue Entfremdung zwischen beiden ein.

Fulda begann im Stil von Wilbrandts zweiter Periode; aber die hübschen kleinen Lustspielchen, die ihn zuerst bekannt machten („Die Aufrichtigen" 1883, „Unter vier Augen" 1886), übertreffen die „Jugendliebe" an psychologischer Möglichkeit und einfacher Folgerichtigkeit der Entwickelung. Jenes im guten — und im bedenklichen Sinne „Gesellschaftsspielmäßige", das Wilbrandts damaliger Produktion eignet, zeigen freilich auch diese Stückchen. „Satura" (1884), eine Roquette gewidmete Gedichtsammlung, verriet dann zuerst die künftige Entwickelung. Der Dichter strebt ernst nach höheren Zielen; die Schönheit mit der Weisheit zu vereinigen ist sein Ideal. Aber während diesen Künstlernaturen mit den prächtigen Malerköpfen, Geibel, Heyse, Wilbrandt, die Schönheit ein zwingendes Bedürfnis ihrer in melodischen Rhythmen schwingenden Seele war, blieb sie für Fulda etwas Fremdes, durch Anstrengung zu Erwerbendes. Er schult sich dafür allzu bewußt und bringt sich zu der „häßlichen" Welt allzu eifrig in Gegensatz. Nicht anders ist es mit der Weisheit. Der alte Fontane konnte keine Paradoxie aussprechen, ohne Weisheit hineinzulegen; Fulda, noch so jung und schon so weise, jagte allzu eifrig klugen Sprüchen nach und vermied in seinen zahlreichen „Sinngedichten" (erste Sammlung 1888) nicht immer sorgfältig genug das Rezept, das er ironisch selbst angab:

Soll sich dein Name schnell verbreiten
Durch alle Länder,
So kleide Selbstverständlichkeiten
In neue Gewänder.

Angeboren ist ihm eine natürliche Eleganz der Form, die aber doch immer etwas Äußerliches behielt; und das „Einkleiden" der Gedanken war ihm oft wichtiger als der Inhalt. So formte er zahlreiche hübsch dahinrollende Verse, die mittelgroße Gedanken in Stammbuchform brachten, ahmte Heyses Episteln und Veduten nach („Gedichte" 1890) und war in Gefahr, in gefälliger Verbreiterung eines gemeinverständlichen Talents das Beste zu verlernen: seinen echten ernsten Idealismus. Das Drama rettete ihn. Als ein selbständiger Geist tritt er auch hier nicht auf: das soziale Drama („Das verlorene Paradies" 1890, „die Sklavin" 1892), das Märchenspiel in orientalischem Kostüm („Der Talisman" 1893, „Der Sohn des Kalifen" 1896), das Gesellschafts-Lustspiel („Jugendfreunde" 1897) zeigten mannigfache Einflüsse von zeitgenössischen oder älteren Dichtern her; aber es waren immer gute Muster, die er auswählte. Suchte er einen glücklichen Gedanken ganz selbständig auszuführen („Robinsons Eiland" 1895), so erlahmte die Kraft: er ist zu sehr daran gewöhnt, um Grillparzers Wort zu zitieren, „durch die Brille anderer" zu sehen. Dann aber, wenn er seine eigene Überzeugung mit der Technik geeigneter Vorbilder verbindet, erreicht er das Beste: im „Talisman" vor allem, wo das Raimundsche Märchendrama an großen Tagesfragen verjüngt und gleichzeitig mit der strengeren Führung des modernen Gesellschaftsdramas verbunden wurde. Hier liegt doch wohl die frölichste Aussicht des so eifrig an seiner eigenen Vertiefung arbeitenden Dichters.

Eine solche Natur ist auch zum Übersetzer berufen. Auch hierin reiht er sich dem Münchener Dichterkreis an. Er hat vor allem Molières Meisterwerke (1892), aber auch andere französische Dramen und besonders glänzend das mittelhochdeutsche Gedicht von Meier Helmbrecht wiedergegeben.

Trat eine solche Natur in den Kreis der Begründer einer realistischen „Freien Bühne", so war das ein Zeugnis von symptomatischer Bedeutung. Und wirklich — wo die lebendige Literatur sei, darüber herrscht kein Zweifel mehr. Nicht bei denen, die ausgefahrene Geleise empfehlen, weil einst Könige diesen Weg fuhren, sondern bei denen, die die Wirklichkeit, das Leben, den persönlichen Anteil an der Existenz zur Grundlage der Kunst machen.

Doch auch Theater und Lesewelt versagen sich immer weniger den neuen Tendenzen. Wie mühsam gelangte selbst Anzengruber zu Aufführungen! Heute haben die jungen Dramatiker keine Not.

An wirklichen Talenten fehlt es da nicht, die fast durchweg die psychologische Erfassung und die realistische Sprache der Hauptmann-Schüler mit einer größeren Weichheit verbinden. An erster Stelle stehen der Norddeutsche Halbe und der Österreicher Schnitzler.

Max Halbe (geb. 1865 in Guettland in Westpreußen) beherrscht meisterlich die Lokalfarbe seiner altpreußischen Heimat, die übrigens, wie Bartels bemerkt, in der neuesten Literatur besonders wirksam vertreten ist; wir erinnern nur noch an Sudermann. Der alte Geistliche in der „Jugend" (1893), der Rittergutsbesitzer in „Mutter Erde" (1898), die Pietisten im „Tausendjährigen Reich" (1900) haben die volle sichere Gegenwart, die Goethe als Triumph der antiken und jeder echten Kunst ansah. Die Atmosphäre des ganzen Stücks ist jedesmal einheitlich und von großer Feinheit der Wiedergabe: der Hauch jugendlich-täppischer Liebe liegt über seinem berühmtesten Drama, dumpfe ungelüftete Stubenatmosphäre mischt sich mit einem frischen Lufthauch von Äckern und Feldern in „Mutter Erde"; der seltsam parfümierte Dunstkreis der Pensionen ist fast bis in die einzelnen Reden der „Heimatlosen" (1899) zu verspüren. Aber Halbe bleibt immer in der Zustandsmalerei stecken, so sehr, daß der Schluß fast immer gewaltsam, zufällig, aufgedrungen ist, zumeist ein hysterischer Selbstmord („Mutter Erde", „Die Heimatlosen") oder ein Unglück („Jugend"). In dem „Tausendjährigen Reich", das mit einer so packenden Zeichnung der Hauptfigur einsetzt, muß gar ein melodramatischer Blitzschlag die Katastrophe einleiten. Die Hauptfiguren sind bei ihm oft nur passive Prüfsteine für die Verhältnisse, bald uninteressant und konventionell, wie die „Suchende" aus der Kleinstadt, die von der Großstadt verschlungen wird, und der brutal-gesunde Lebenskünstler in den „Heimatlosen", bald voller Widersprüche nicht im Charakter, sondern in der Zeichnung, wie die ganz auseinanderfallende Emanzipierte in „Mutter Erde". Das gefährliche Hilfsmittel symbolischer Naturerscheinungen und ähnlicher Sinnbilder wandte er anfangs, etwa wie Spielhagen in der „Sturmflut", mit entschiedenem Glück („Eisgang") 1892), später („Lebenswende" 1896, „Der Strom" 1904) mit zu gesuchter Deutlichkeit an. Wo er aus dem Gebiet der realistisch geschilderten Gegenwart entweichen will, versagt seine Kunst („Der Eroberer" 1899), ebenso im leichten Scherzspiel („Der Amerikafahrer" 1894). Dagegen hat er in einer Dorfgeschichte, die die ganz naturalistisch aufgefaßten Gestalten in Zolas Art zu fast

allegorischen Figuren von mystischer Größe wachsen läßt („Frau Meseck“ 1897), ein starkes Können bewiesen.

Wenn eine gewisse altpreußische Schwere Halbe kennzeichnet, so gewinnt Max Dreyer (geb. 1862 in Rostock) vor allem durch die Frische seiner Darstellung; selbst wo er viel benutzte Motive anfaßt („Winterschlaf“ 1895), gibt er den Gestalten etwas Neues, Unverbrauchtes. Sein Lustspiel („Drei“ 1892, „In Behandlung“ 1897, „Großmama“ 1898) und Schauspiel („Der Probekandidat“ 1900) hat mehr von der alten Intrigenkomödie, als das seiner Mitbewerber, und zeigt zuweilen ganz altmodische Possenschlüsse („Hans“ 1899): aber ganz modern ist er in der Kunst, jede Gestalt mit ihrer eigenen Atmosphäre zu umgeben, so daß bei jeder Begegnung die ganze Figur leicht nuanciert erscheint. Nichts mehr von der alten starren „Durchführung des Charakters“; wir wissen es jetzt, was man so stolz „Charakter“ nennt, ist doch nicht viel mehr als Disposition. Wir sind nicht gerade „ein Spiel von jedem Hauch der Luft“, aber noch weniger sind wir unbewegliche „rochers de bronze“. Dazu sind Dreyers Lieblinge in ihrem „gutmütigen Hünentum“, wie ein Kritiker sagt („Blonde Bestien“, „Liebesträume“ 1899), in ihrem tapfern Trotz (Liesbeth: „In Behandlung“, Liese: „Eine“) so liebenswürdig, daß man dem Verfasser ein freundschaftliches Spiel mit ihrem Schicksal gern nachsieht.

Carlot Reuling (geb. in Michelstadt 1861) liebt es, seinen Gestalten schwerere Lasten aufzupacken. Er schreibt gern Märchen („Aus Hag und Tann“, „Zwischen Licht und Dunkel“) und ist schließlich bei dem modernen Märchendrama angelangt („Der bunte Schleier“ 1898); aber auch seine realistischen Dramen („Der Mann im Schatten“ 1897, „Das Stärkere“ 1897) haben einen leise märchenhaften Beigeschmack. Die Handlung, die fest und derb wie aus Holz geschnitzten Figuren haben etwas von M. v. Schwinds Märchenromantik oder Ludwig Richters gutmütig-ironischer Zeichnung, und gerade darin liegt der eigentümliche Reiz dieser Dramen, die als realistische Lebensbilder die überzeugende Kraft vieler gleichzeitiger Theaterstücke nicht besitzen.

Ernst Rosmer (eigentlich Elsa Bernstein, geb. 1866) vereinigt die modernen Lieblingstendenzen, Realismus und Romantik, in mehr äußerlicher Weise. Sie begann mit dem traditionellen Drama des „dreieckigen Zustandes“: der Bote aus der Vergangenheit offenbart die Unhaltbarkeit einer Ehe („Wir Drei“ 1893).

Wie das damals üblich war, nannte sie die Tragödie „fünf Akte", wie Flaischlen die seinen „fünf Szenen" nannte; das Stück war übrigens ganz wirksam auf Schlußeffekte zugespitzt, wie denn banale Rühr- oder Hohneffekte auch ihre Novellen („Madonna" 1894) vielfach entstellen. Man konnte es kaum hoffen, daß sie zu dem technisch nicht untadelhaften, aber in der Charakterzeichnung klaren und poetischen Drama „Dämmerung" (1893) fortschreiten würde. Es blieb ihr Bestes; aber es gehört auch zu dem Besten, was diese Schule hervorgebracht hat. Dann schrieb sie das obligate Märchendrama („Königskinder" 1895), wieder nicht ohne poetischen Reiz, aber in der Führung der Handlung willkürlicher, als gerade diese Form verträgt; und die Komödie „Tedeum" (1896), die nicht eben „Gemütskomödie" zu heißen brauchte, aber in der Vorführung einer Künstlerexistenz mit ihren „musikalischen Leiden und Freuden" zuweilen den Vergleich mit dem „Rangierbahnhof" aushält — nicht bloß in der Zeichnung des prächtigen Jungen Richard. Die Sprache ist von fabelhafter Echtheit, zumal bei dem Rechtsanwalt Löwenfeld; freilich ist die Verfasserin in der Benutzung von Modellen jederzeit sogar für Münchener Verhältnisse sehr ungeniert gewesen.

Georg Hirschfeld (geb. in Berlin 1873) hat seinem Schauspiel „Agnes Jordan" als Schlußakkord ein merkwürdiges lyrisches Selbstbekenntnis nachklingen lassen:

> Ich hab' ja das Leben so lieb, sagt der elegische junge Komponist — ich weiß, wie stark das Leben ist .... aber mein Bestes ist doch nur immer meine Sehnsucht .... Ich habe den Menschen von meinen Schmerzen gegeben, das hat sie gerührt — für mich war es nichts, ich hab' mein Herz verschwendet, ohne zu empfangen, ohne froh zu sein. Ich möchte jetzt ein anderes Lied, ein neues Lied, ein Lied der Jugend geben. Ich möchte ihnen sagen, wie jung ich bin — ein starkes Lied ... o das wird nicht kommen. — Nie. Ich habe Sturm in mir, aber keine Lieder.

Ein tiefes Wort; es paßt nicht bloß auf ihn, auf viel Größere paßt es. Nietzsche hatte Sturm in sich — und es wurden Lieder; bei zu vielen der Epigonen, hört man nur Wind.

Von Hirschfeld gilt das letzte nicht. Seine Sehnsucht ist das Beste, es ist nicht die eitle, kleine, egoistische Sehnsucht einer Dilettantenseele — dieser Jüngling mit dem zarten Kindergesicht, gleichsam einer Transponierung von Hauptmanns Kopf aus Dur in Moll, fühlt die starke Sehnsucht des echten Dichters. In den Novellen „Dämon Kleist" (1895) ist Kleist für ihn, wie sonst Byron

für die junge Generation, der Typus des genialen Poeten. Die Sprache ist noch oft geschraubt, die Nebenfiguren bleiben konventionell; aber das tiefernste Mitleben des Autors mit dem Leid seines einsamen Dulders erhebt den Erstling doch über viele seinesgleichen.

Naturalist ist Hirschfeld mit zwingender Einseitigkeit der Anlage. Alles zieht ihn zur „Reproduktion der Natur", zur Zustandsmalerei, zur Nachahmung bestimmter lebender Modelle vorzugsweise aus seinem näheren Umkreis. Als er unter den Einfluß Hauptmanns geriet, entstand zunächst (1892—1893) „ein Akt": „Zu Hause" (erschienen 1896); eine starke Talentprobe. Die außerordentliche Naturtreue dieses naturalistischen Gemäldes erscheint noch gesteigert in Hirschfelds Hauptwerk, dem Schauspiel „Die Mütter" (1896). Solche typisierende Titel liebt die neue Schule: Strindberg schrieb den „Vater", Bahr die „Mutter", Kretzer den „Sohn der Mutter", gerade wie einst Gutzkow seinem „Richard Savage" diesen Nebentitel gegeben hatte. — Das Ringen zweier Mütter um eine Seele ist der Gegenstand der Handlung: die Mutter des jungen Künstlers kämpft — mit der Mutter seines Kindes. Das bekannte Schema der realistischen Dramen ist hier ganz originell angefaßt: der Kampf der Mütter statt des Kampfes der Frauen. Liebevoll ist das Milieu hier wie dort gemalt, vor allem freilich das der armen Leute; ganz in Hauptmanns Art wird die Regiebemerkung zu einem stimmungsvollen Stillleben erweitert, und die Freude des Autors an charakteristischen Typen — die später in der „Pauline" (1898), einem verfehlten Gegenstück zu Hauptmanns „Biberpelz", den Rahmen der Handlung zersprengt — führt hier zu ganz wundervoll gelungenen Figuren.

Leider blieben Hirschfelds spätere Schöpfungen hinter dieser weit zurück. In „Agnes Jordan" (1898) versuchte er, ein ganzes Menschenleben in den engen Raum eines Bühnenabends zusammenzudrängen. Bei dem Hauptmannschen Drama aus dem Bauernkrieg entschuldigt die Bedeutung des Zustandes doch einigermaßen die ungeheure Breite; die Biographie eines beliebigen jüdischen Geschäftsmanns von mäßiger Gutmütigkeit, lockeren Sitten und naivstem Egoismus wirkt in dieser peinlich genauen Naturnachahmung unerträglich. Wir sehen hier den Naturalismus an der Spitze einer Sackgasse angelangt, wo er nur stehen bleiben oder umkehren kann. Man kommt dann bei den reinen Phonographen-

kunststücken an, wie Paul Ernst (geb. 1866), der Autor der „Polymeter", mit seinen Genrebildern („Lumpenbagasch. Im Chambre séparée" — so! — 1898), die auch virtuos sind und uns doch nur an Goethes Worte erinnern: „Wahrscheinlichkeit ist die Bedingung der Kunst, aber innerhalb des Reiches der Wahrscheinlichkeit muß das Höchste geliefert werden, was sonst nicht zur Erscheinung kommt. Das Richtige ist nicht sechs Pfennige wert, wenn es weiter nichts zu bringen hat."

Aber mit jenen dramatischen Reproduktionen der Wirklichkeit hatte Hirschfeld doch sein Bestes gegeben; die späteren Romane („Das grüne Band" 1905, „Das Mädchen von Lille" 1906) und Novellen („Der verschlossene Garten" 1905) haben spezifisches Gewicht fast nur, wo ebenfalls Porträtzeichnungen vorliegen.

Jene lyrische Erweichung, die wir bei den jungen norddeutschen Dramatikern erst unter dem starken Druck der neuen Verhältnisse reifen sahen, lag den Österreichern von vornherein im Blut. Raupachs Rührstück „Der Müller und sein Kind" gehört noch heute dort zu der unentbehrlichen Feier des Allerseelentages; Raimund hat Valentins Hobellied gedichtet, Nestroy selbst hat sentimentale Effekte nicht immer verschmäht, Anzengruber sie im „Pfarrer von Kirchfeld" und dem „Vierten Gebot" sogar aufgesucht. Bei den Neuesten kommt, wie man mehrfach bemerkt hat, oft noch ein Tropfen spezifisch jüdischer Sentimentalität hinzu, wie auch Hirschfeld ihn aufweist: die Nachwirkung des Druckes von Jahrhunderten wird durch modernste Erfahrungen aufgefrischt. Bei Jakob Julius David (geb. 1859 zu Weißkirchen im Kuhländchen) ist in den größeren Erzählungen („Höferecht" 1890, „Blut", seinem Hauptwerk, 1891, „Am Wege sterben" 1899) und Gedichten (1891) die alte Tradition, wie sie etwa noch Ferdinand von Saar trotz modernen Anklängen vertritt, stärker als die junge Richtung, der erst jener ausgezeichnete Wienerische Lokalroman „Der Übergang" (1902) angehört. Aber er zeigt in seinen Novellen („Probleme" 1892) und Dramen („Hagars Sohn" 1891, „Ein Regentag" 1895) eine entschiedene Annäherung an die weich einfühlende, gleichsam mit zärtlicher Hand auskultierende und behandelnde Manier, die vor allen Arthur Schnitzler (geb. 1862 in Wien) vertritt — ein praktischer Arzt, der auch in der Stoffwahl seiner Novellen („Sterben" 1894) und Dramen („Paracelsus" 1898) das Interesse für medizinische Gegenstände, für Hypnotisieren („Anatol" 1893),

u. dgl. nicht verleugnet. Die nahe Verwandtschaft zwischen der modernen Novelle und dem modernen Drama, die wir auch bei Hauptmann, Hirschfeld, Rosmer, Halbe, Ruederer treffen, tritt bei ihm besonders deutlich hervor: beide schildern jetzt „états d'âme", beide mit den Mitteln feiner Analyse der inneren und realistischer Zeichnung der äußeren Umstände, beide lieben eine gewisse elegische Formlosigkeit, ein sanftes Verfließen in Nichts.

Die für Schnitzler am meisten charakteristische Form ist die zwischen Novelle und Drama vermittelnde der dialogischen Novellette. Es ist eine echt französische Erfindung, die mit ihren Wurzeln freilich tief ins Mittelalter hinabtaucht, aber erst unter dem Julikönigtum durch Henri Monnier („Scènes populaires" 1836) ihre feste Gestalt erhielt und unter der dritten Republik vor allem durch Gyp („Autour du mariage"), dann später durch einen ganzen Stab talentvoller „causeurs" wie Prévost, Lavedan, Hervieu, Jeanne Marni klassische Vertretung fand. In Deutschland ist die Gattung — wenn man von Glaßbrenner und den Witzblättern absieht — merkwürdig spät eingeführt worden; der ernste philosophische Dialog ließ diesen frivolen Nebenbuhler nicht aufkommen, und vor allem war die Kunst der Causerie in Deutschland noch zu wenig entwickelt, um diesen kleinen Meisterwerkchen dienen zu können. Die „Causerie" verhält sich zum „Dialog" wie der „Essay" zur „Abhandlung": aller Zwang, alle fühlbare Absicht muß verschwinden; jeder neue Satz muß eine Überraschung sein — und das Ganze doch einen einheitlichen Eindruck hinterlassen. Vorläufer wie „Rameaus Neffe" von Diderot, durch Goethe in unsere Literatur eingebürgert, sind immer noch zu schwer. Damit wir uns diese Form aneignen konnten, waren manche Voraussetzungen zu erfüllen: Schulung im natürlichen Dialog, wie sie das realistische Drama brachte; Übung im Zusammenschieben, wie sie durch die „short story" aufkam. Interesse des Publikums für das liebenswürdige Gedankenspiel. Man sollte eine Gattung nicht unterschätzen, deren bloßes Vorhandensein eine reife, vielfach selbst überreife Kultur voraussetzt.

Nur in Wien konnte diese Form in deutscher Sprache aufblühen. Nur in Wien hat sich von der Tradition des Rokoko her die Kunst der eleganten Plauderei erhalten; in dem nicht realistischen, aber doch relativ natürlichen Dialog der Volksbühne, in der ungebrochenen Macht des Feuilletons, in der Existenz wirklicher

„Salons“ waren hier Vorbedingungen gegeben, die im übrigen Deutschland fehlten. Jene Salons etwa der Frau von Wertheimstein, in denen Bauernfeld den Mittelpunkt geistreich pointierter Unterhaltungen bildete, stehen an einem Endpunkt der Entwickelungsreihe, am anderen die „literarischen Cafés“ wie das (von Leo Hirschfeld in den „Lumpen“ gezeichnete) frühere Café Grünsteidl, in denen Schriftsteller und Schauspieler, Künstler und Liebhaber sich in witzigen Gesprächspielen ergötzten. Hier wie dort werden gleichsam „Causerien“ improvisiert; man lebt sich in feste Rollen hinein: der wird der typische Skeptiker, jener der prinzipielle Idealist, ein dritter der advocatus diaboli; und für die commedia dell’arte sind Probleme genug allezeit in Bereitschaft.

Schnitzlers „Anatol“ (1893) ist das Ergebnis all dieser Voraussetzungen; und eben deshalb gehört das Büchlein zum Originellsten, was die neuere Literatur gebracht hat. Der Dichter charakterisiert einmal ein Mädchen: „Ich kann dir nun einmal nicht helfen ... sie erinnert mich so an einen getragenen Wiener Walzer — sentimentale Heiterkeit ... lächelnde, schalkhafte Wehmut ... das ist so ihr Wesen.“ Das ist auch sein Wesen. Auch er liebt das Leben, wie seine ganze Zeit; aber er liebt in ihm vor allem die große Künstlerin. Mit ironischem Behagen verweilt er bei den graziösen Launen des Schicksals, das eine Meisterin der Lüge zur Selbstanklage zwingt, indem es alle Gefahr der Entdeckung zu beseitigen scheint („Die Toten schweigen“), oder das zwei betrogene Betrüger zum Abschiedssouper zusammenführt. Er kennt auch den Ernst der großen Künstlerin und ihre Grausamkeiten; seine Novellen („Die Frau des Weisen“ 1898) verweilen gern auf dieser Seite und schildern, wie einen armen Pfuscher eine ironische Huldigung aus dem Leben jagt („Der Ehrentag“). Aber lieber faßt er doch die unbegreiflichen Launen des Schicksals als ein leidlich harmloses, ziemlich frivoles, doch immer reizvolles Spiel auf.

Die Stimmung ist für ihn alles, wie für Verlaine die Nuance: „Und das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert!“ Und in dieser feinen Abtönung werden nun auch tiefernste Ideen mitten im Spiel vernehmlich — aber leise, halb ironisch, mit fast Fontanischem Mangel an Feierlichkeit. Jene Freude an der Unersetzbarkeit des einzelnen Momentes, die dem intensiven Lebensgenuß der modernen Kunst zugrunde liegt, kann nicht schlichter ausgedrückt werden, als

es hier der Philosoph des Rendezvous tut: „Geh nach Hause mit deiner süßen Erinnerung. Man soll nichts wiedererleben wollen." Und aus dieser heimlichen Lebensweisheit, die melancholisch hinter den Scherzen hervorlächelt, kommen die stärksten Wirkungen.

Auch Schnitzlers Dramen durchdringt der starke Duft einer individuellen Stimmung. Sie sind mit dem Anatol-Stückchen innigst verwandt; das Freundespaar Max und Anatol kehrt im „Märchen" (1894) wie in der „Liebelei" (1896) wieder. Doch hat daneben das Problemdrama Bahrs („Die neuen Menschen" 1887, „Die große Sünde" 1889) stark auf den empfänglichen Freund gewirkt; zuweilen hat er der Behandlung eines aktuellen Problems wie des Duells („Freiwild" 1896) seine besten Kräfte nutzlos geopfert. Einmal aber ist es ihm gelungen, die Blüte seiner schließlich doch noch mehr mild-versöhnlichen als frivolen, mehr elegisch-resignierten als satirischen Weltanschauung (wie Mörike sagt) „rein vom Stengel abzubrechen" und in „Liebelei" (1896) uns ein Lebensbild voll wehmütigen Reizes, voll intimer Wahrheit und voll ergreifenden Mitlebens mit denen, die zu schwach zum Leben sind, zu geben. Der erste Akt ist etwas zu breites Genrebild, der zweite hat technische Schwächen und wirkt etwas zu sentimental — ich gebe das alles zu; aber die seltsam aus Sentimentalität und Frivolität gemischte Wiener Luft mit ihrer berauschenden Eigenart ist nie feiner wiedergegeben worden, und meisterlich ist es, wie die Stimmung des Ganzen in der trüben Mahnung zur Lebensfreude des alten Spielmanns sich verkörpert.

Wenn Goethe den Wechsel von „Systole" und „Diastole" als einen Grundrhythmus der Natur auffaßt, so finden wir diesen für unsere Zeit charakteristischen Tausch bei Schnitzler in merkwürdiger Deutlichkeit. Auf drei Einakter — den ernsten „Paracelsus", die schwächere „Gefährtin" und sein geistreichstes Stück, den „Grünen Kakadu" (1899), der gut romantisch-neuromantisch Spiel und Wirklichkeit ineinander übergehen läßt — folgt der dialogische Zyklus „Reigen" (1900) — ein keck verschlungenes Bacchanal zum Preise des Liebesgenusses, das freilich der feine Künstler niemals der Öffentlichkeit hätte übergeben dürfen. Dann drei größere psychologische Studien: das symbolische Schauspiel „der Schleier der Beatrice" (1900), von verwirrender Schönheit und betäubender Unklarheit; „Leutnant Gustl" (1901), die unglaublich feine Aufnahme eines Seelenzustandes, einer Nacht voll

Todesgrauen und Hoffnung; „Frau Bertha Garlan" (1901), in ausgedehnterem Maßstab die Lebensstimmungen einer einsamen Frau schildernd, die zu spät auf ihrem alltäglichen Weg einen Strahl von dem Glanz der Glücklichen erhofft und in der Enttäuschung einer halb gefühlten, halb eingeredeten Liebe dahinsiecht. Und wieder die Konzentration der vier glänzenden Einakter „Lebendige Stunden" (1902) worunter die „Letzten Masken" von neuem jenes Hauptproblem berühren: wie weit wir unsere Gefühle fühlen, wie weit wir unser Leben erleben; und in mühsam gestreckter Handlung zuletzt das gedankenvolle Problemdrama „Der einsame Weg" (1904).

Dann kamen einige weniger selbständige Leistungen: das „Zwischenspiel" (1905), der „Ruf des Lebens" (1905), jener ein feinerer Bahr, dieser ein weit vornehmerer Sudermann, und die Novellen „Dämmerseelen" (1907), ein Experiment in Wassermannischem Helldunkel der Psychologie, aber allerdings durch eine ironische Fröhlichkeit, die jenem ganz fern liegt, in der meisterhaften Facetie von dem Aristokraten und der Künstlerin als Schnitzlersches Eigentum markiert. Dann faßt er wieder alle Kraft zu dem großen Roman „Der Weg ins Freie" (1908) zusammen. Das Schicksal der Wiener Juden wird zum Symbol des Menschen überhaupt: Jeder ist gebunden in Eigenart und Tradition, ist gefesselt durch den Willen des anderen und die eigene Schwäche; jeder sucht aus Verwirrung und Unklarheit, aus Liebesabenteuern und Künstlerträumen den Weg ins Freie .... Das Beste sind wieder die geistreichen Dialoge und die höchst witzigen Wandlungen der Fabel. Freilich macht der Dichter hier oft auch aus seinen Romanfiguren Gliederpuppen, mit denen eine Reihe von Schauspielchen voll Esprit („Marionetten") 1906) die armen, ach nur zu leicht beweglichen Menschlein vergleicht. So taucht auch hier ein romantisches Motiv auf: das Puppenspiel priesen und übten Achim v. Arnim und E. Th. A. Hoffmann. Wohl sehnt man in der Gesprächsfülle des Romans sich doch nach einer starken Figur, die die Drähte zerreißt und lebendig hineinfährt; aber von dem lyrischen Feuilleton kommt auch der erfindungsreichste der Wiener Autoren einstweilen nicht los.

Seine Stärke, und man darf wohl sagen seine Größe, zeigen die Meisterstücke der Konzentration: seine Einakter sind den größeren Dramen ebenso überlegen wie die Novellen dem Roman. Daß aber ein sicherer und erfolgreicher Virtuose für seine ironische Philosophie

des todesnahen Lebensgenusses doch immer wieder nach breiteren Formen strebt, das zeugt aufs neue wie bei Geringeren, Sudermann, Fulda, für den Ernst unseres literarischen Strebens.

Wie Schnitzler von der Novellette, kam Hugo v. Hofmannsthal (geb. 1874; als Dichter anfangs „Loris"), gleichfalls ein geborener Wiener, vom lyrischen Gedicht zum Bühnenstück. Im Lyrischen wurzelt dauernd die Kraft auch seines Dramas. Jener Rokokocharakter des jungen Wien mit seinen weltlichen Abbés und der Eleganz seiner Damen ist in Hofmannsthals Stücken so stark oder noch stärker ausgeprägt als bei Schnitzler. Aber „die Eleganz des Wieners", sagt Rudolf Lothar, „ist wärmer, liebenswürdiger, leichter als die des Parisers". Hofmannsthal gab zuerst, unter dem Pseudonym Theophil Morren, eine „Studie in einem Akt, in Reimen" mit dem bezeichnenden Titel „Gestern" (1892). Es ist die feinste Blüte des lyrisch-didaktischen Gartens, ganz voll von schweren Betrachtungen. die doch ganz in den Duft persönlicher Stimmung getaucht sind. Wie Ricarda Huchs „Evoë" spielt es in Italien „zur Zeit der großen Maler" und der großen Lebenskünstler. Der Held ist ein kranker Don Juan der geistigen und sinnlichen Genüsse; das Leben ist ihm nur ein Gefäß, das bis an den Rand vollgestopft werden soll voll starker Eindrücke. Selbst der Sturm der Buße, den der Asket entfesseln will, ist ihm willkommen als ein neuer Eindruck:

> Es gibt noch Stürme, die mich nie durchbebt!
> Noch Ungefühltes kann das Leben schenken!

Die reizende Lüge ist ihm so lieb wie die scharfe Wahrheit. Übervoll ist die Welt an lockenden Möglichkeiten wie eine Küste voll verführerischer Landungsstellen:

> Da lockt mich eine Bucht, die, sanft geneigt,
> Tiefdunkel, schläfrig plätschert, dicht umzweigt;
> Die nächste ist von Felsen überhangen,
> Erfüllt von reizvoll rätselhaftem Bangen;
> Die nächste wieder schwankt hernieder mächtig.
> Und öffnet sich zur Lichtung weit und prächtig.

Schwer ist die Wahl, und verlieren will er nichts. Und verlieren will er keinen Moment, jeden auskosten in seinem ganzen Inhalt, jeden künstlerisch genießen, in der richtigen Stimmung, ein geeignetes Echo in jeweilig wechselnder Umgebung zur Seite. Und verlieren will er auch keinen schon durchlebten Moment: rein

und klar abgeschlossen soll jeder im Reliquienschrein der Erinnerung ruhen, mit seinem vollen Duft, nicht verdorben durch Reue, durch schmerzliche Nachempfindung. So soll die ganze Welt dem unersättlichen Bedürfnis seiner Seele dienen, alles ihm helfen, daß die Stimmungen seiner ruhelosen Seele zu vollen Erlebnissen werden.

Dieser Typus, dieser Manfred der Décadence, unglücklich, nicht weil er zuviel genossen, sondern weil er nicht genug genießen kann, er bleibt die Hauptfigur der Dramen Hofmannsthals. Ein wundervolles Zustandsbild fällt aus der Reihe: „Der Tod Tizians" (1892), die Feier einer reich und voll ausgelebten Existenz. Aber „Der Tor und der Tod" (1894) birgt in den Klagen des Toren Claudio die gleiche Melancholie über versäumtes Leben. Glücklicher als der traurige Weise, der nicht zu seinem noch zu anderer Glück entsagt („Die Hochzeit der Sobeide" 1899), ist deshalb der „Abenteurer" (1899), der um die Wirklichkeit ein Netz goldener, süßer, grundloser, sinnlicher Lügen spinnt, der aber mit jeder Faser seines Herzens die Wirklichkeit durchlebt, die Wonne, in seinem geliebten Venedig den großen Herrn zu spielen — und die wahnsinnige Angst vor dem Polizeimeister und den Bleidächern! (Das Stück ist unter dem weniger glücklichen Titel „Der Abenteurer und die Sängerin" — zusammen mit der „Frau im Fenster", sonst „Madonna Dianora", und der „Hochzeit der Sobeide als „Theater in Versen" 1899 erschienen).

In dem „Abenteurer", diesem geistreichen Spiel, das mit tiefsinniger Symbolik die tragische Ironie des Menschenlebens überhaupt ausdeutet, in dieser farbenprächtigen Verherrlichung des „Lebens um jeden Preis" erhebt sich Hofmannsthal sogar zu dramatischen Wirkungen, die ihm sonst nur in kurzen, fast allegorischen Zustandsbildern („Der Tor und der Tod"; „Der Kaiser und die Hexe" 1897; „Madonna Dianora", 1898) glücken. Eine größere Handlung vermag er, von den vielen lyrischen Ausblicken ermüdet, noch nicht durchzuführen und steigert sich dann umsonst zu krassen Effekten („Die Hochzeit der Sobeide"). Aber große lyrische Reize gehen von diesen belebten Stimmungsbildern („Gestern"; „Das Welttheater" 1898) mit ihrer Mischung allgemeinster Betrachtung und persönlichster Auffassung aus; intime Reize, wie wenn eine zart organisierte Seele uns plötzlich in dem ganzen Reichtum ihres Besitzes und der ganzen Unersättlichkeit ihrer Sehnsucht durchsichtig wird.

Aber auch er greift nach höher hängenden Kränzen. Seine „Elektra“ (1903), in der er nach Sulger-Gebings geistreichem Wort das Apollinische der antiken Tragödie in das Dionysische übersetzt, ist freilich auch nur ein lyrisches Stimmungsbild, fast nur ein Monolog der in unerhörter Erregung der Rachesehnsucht schwelgenden Heldin wie Schnitzlers „Gustl“ der Monolog des Todeskandidaten, wie Beer-Hofmanns Novelle „Das Kind“ der Monolog des zu hoffnungslosem Dandytum verurteilten Liebhabers; die pathologischen, aber packend wahren Gestalten der Klytämnestra und der Chrysothemis wirken wie Traumbilder Elektrens. Aber die tragische Wucht, die von dieser Figur ausgeht, hätte man doch dem zarten Kunstdichter nicht zugetraut — traut man wieder dem Erneuerer des altenglischen Dramatikers Otway nicht zu, der in dem „Geretteten Venedig“ (1904) um das interessante Bild eines unter entschlossene Verbrecher gedrängten Schwächlings nur aufregende Szenen zu spinnen wußte, aber kein Drama und nicht einmal ein lebendiges Gemälde seines geliebten Venedig.

Aus dem Lyriker hat sich auch in einem dritten Wiener von jüdischer Abstammung, in Richard Beer-Hofmann (geb. 1866) der Dramatiker entwickelt; auch sein „Graf von Charolais“ (1904) rankt sich am Spalier einer altenglischen Tragödie — Massingers „Verhängnisvolle Mitgift“ — auf, und auch hier fehlt die Kraft folgerechter dramatischer Entwickelung. Daß die sanfte zarte Tochter des gerechten Richters, die glückliche Gattin des edlen Edelmanns einem beliebigen Verführer an den Ort der Schande folgt — das bleibt ein literarischer Gewaltstreich, den die grausame Quälerei der beiden Schlußakte noch unerträglicher macht. Und wie gern würden wir von dieser bestrickenden Kunst der Verse, von diesen von tiefer Empfindung getränkten Bildern, von dieser stillen Lebensweisheit uns alles glaublich machen lassen! Aber die Stimmungskunst versagt, wo sie uns Handlungen vorzaubern soll.

Doch neben dieser symbolischen Stimmungskunst blüht ein neues kräftiges Volksschauspiel realistischen Tons auf. Nachdem das Lokalstück auf das „Drama der Gebildeten“ mit der „Familie Selicke“, dem „Collegen Crampton“ und verwandten Schauspielen so starken Einfluß geübt hatte, scheint es nun umgekehrt von dem neuen realistischen Drama Anregungen zu empfangen. An die Schweizer Volksspiele ist hier nochmals zu erinnern. Aus „unakademischen Kreisen“, aus dem Kleinbürgertum und dem Hand-

werkerstand ging ferner in Straßburg ein eifrig gepflegtes Dichten und Spielen hervor, das schließlich zu der Begründung eines „Elsässischen Theaters“ (1899) geführt hat; ebensolche Liebhaberbühnen sind in Kolmar und Mülhausen gefolgt. Den Hauptbestand der elsässischen Dramatik bilden Dialektstücke von rein schwankhafter Art, die mit herkömmlichen Typen, mit Verkleidungen und Verstecken arbeiten. Aber aus dieser naiven Technik wuchs doch in dem Juristen Julius Greber, einem Reichsdeutschen aus Aachen (geb. 1868), ein ungewöhnliches Talent hervor, das neben Lustspielen in jener anspruchslosen Manier („Sainte Cécile!“ 1897 — übrigens mit einer prächtigen Hauptfigur, dem „Proprietär, früehjer Epicier“ Anatole Stieffatre, der weder deutsch noch französisch reden kann) ein ernstes und wirkungsvolles „dramatisches Sittenbild“ hervorbrachte: „Lucie“ (1896), ein realistisches Gemälde von seltener Unerschrockenheit und energischer Charakteristik. Dies Elsässische Theater, die einzige produktive Dialektbühne der Gegenwart, ist die vollste Blüte einer eifrig gepflegten Heimatskunst, der neben einigen Lyrikern wie den Zwillingsbrüdern Albert und Adolf Matthis (geb. 1874) besonders noch Ferd. Bastian (geb. 1868: „D'Hanns im Schnokeloch“ 1901 und Gustav Stoskopf (geb. 1869: „D'r Herr Maire“ 1898, „E Demonstration“ 1904) Ehre machen, Dramatiker und Lyriker zugleich. Diese breitere Grundlage scheint dem Berner Liebhabertheater zu fehlen, das besonders Otto v. Greyerz aufbaut und zwar nach dem Straßburger Muster („Ds Gongstangsse“ 1900); denn auch den berndeutschen Novellen Rudolfs v. Tavel (geb. 1866: „Familie Landorfer“ 1902—1903) oder J. Reinharts anmutig Gotthelfisierenden Erzählungen („Heimelig Lüt“) mangelt jenes Agens, das der elsässischen Dichtung Eigenart gibt: der Ernst eines Ringens um die kulturelle Individualität der Heimat. Er belebt insbesondere die politische und soziale Satire der Straßburger Komödien.

Die erregte Stimmung dauernder politischer Gegensätze wird auch in Österreich fruchtbar. Eine soziale Tragödie wie Phil. Langmanns (geb. 1862) „Bartel Turaser“ (1897) mit ihrer packenden Vergegenständlichung der verzweifelten Lage eines ehrlichen Arbeitsmannes in größter Not, oder ihre Überbietung in der krassen Elendstragödie „Die Familie Wawroch“ (1899) von Franz Adamus (Ferd. Bronner geb. 1867) könnte schließlich auch in Sachsen oder den Rheinlanden entstehen; ganz und gar

aber den nationalen Kämpfen Tirols entsprang die ergreifende Tragödie Karl Schönherrs „Sonnwendtag" (1902), deren verzweifelnder Ernst freilich die satirische Charakterzeichnung der Dorfgewaltigen nur eben aufkommen läßt. Und mächtiger noch eint er mit kräftiger Hand tragischen Humor und epigrammatischen Witz in der „Erde" (1907), dem würdigsten Empfänger des erneuten Schillerpreises. Ein neues Motiv, das Otto Ludwig („Zwischen Himmel und Erde") und Max Halbe („Frau Meseck") zuerst gestalteten, hat sich hier zu symbolischer Größe ausgewachsen: jener neue Fluch des Alters, daß es nicht altert, sondern mit unzerbrechlicher Kraft die aufstrebende Jugend zerdrückt — der Fluch der herrschgewohnten Macht, die sich behaupten will auch auf Kosten der eigenen Kinder. So steht dieser eherne Bauer vor uns, wie ein Fürst, der seinen schwächeren Thronfolger in der Erwartung verdorren läßt — hart und gewaltig, schöpferisch uud unzerstörbar wie die Erde selbst, mit ihr im geheimen Bunde und nach schwerem Winterschlaf jugendfrisch wie sie . . . Hart ist auch der Dichter, in seinem Spott wie in seiner Führung der Handlung; romantisches Zauberspiel („Das Königreich" 1908) gelingt ihm nur auf kleine Strecken. Aber wie gelingen ihm Typen wie der in unfruchtbarer Arbeit verzweifelnde Landarzt! Szenen wie die zwischen dem Bauern, der nicht sterben will, und der „Totenfrau"!

Auch bei uns hat die Bühne von der politischen und sozialen Satire noch viel zu erhoffen. Solchem satirischen Drama näherten sich schon Max Dreyer und Ernst Rosmer, mehr noch Hermann Bahr und Sudermann, direkt Ludwig Thoma. Reiner ward die Form in dem Volksstück „Die Fahnenweihe" (1894) von Josef Ruederer (geb. 1861) aus München ausgeprägt — einem sehr gut komponierten bäuerlichen Intrigenstück voll scharf gezeichneter Charaktere, in dem die Schlechtigkeit fröhlich zu Ehren kommt. Entrüstungspessimismus spricht auch aus den merkwürdigen Erzählungen des originellen, eckigen Bayern. „Ein Verrückter" (1894) schildert in allerdings bis zur Karikatur gehenden Zügen den unglücklichen Kampf eines armen Lehrers gegen seinen Pfarrer. Oder in den „Tragikomödien" (1896) wird ein alter böser, zäh am Leben hängender Bauer wie Halbes Frau Meseck und Schönherrs Fritz fast zur allegorischen Figur: das schlechte schädliche Alte begräbt grinsend alles junge hoffende Leben. Die Erzählung vom „Gansjung" illustriert packend die naive Gesinnungslosigkeit des kleinen

„Gesinnungsphilisters". In den „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten" (1899) wird dann schließlich die „sittliche Weltordnung" mit Voltairianischem Spott an dem lebenslangen Duell zwischen Henker und Raubmörder entwickelt. Neben verbittertem Ingrimm steht grotesker Humor im Stil der Künstlerkneipen, auch dieser selten ohne satirische Spitzen gegen den guten Philister. Doch eine Tragikomödie größeren Stils mißlang auch ihm: die Schwächen der Achtundvierziger, oben und unten, malt seine „Morgenröte" (1904) mit viel Witz, ohne doch den tiefen tragikomisch-symbolischen Eindruck zu überbieten, den jeder einfache Bericht über König Ludwig I. und Lola Montez hervorruft. Und dann opferte auch der Realist der Zeitmode, antike Dramen zu modernisieren, und es entstand die dramatische Formlosigkeit „Wolkenkuckucksheim" (1908). — In grotesken Zerrbildern schwelgt der vergnügte Zyniker Frank Wedekind. Seine grobgeschnitzten satirischen Possenspiele („Die junge Welt" 1898, „Der Kammersänger", „Der Liebestrank" 1899) machen durch ihren Witz die Roheit erträglich, solange man sie eben nur als witzige Impromptus auffaßt. Aber nun will er Zeitbilder geben („Der Marquis von Keith" 1904, „Hidallah" 1905) oder gar Weltanschauung („So ist das Leben" 1902, „Die Büchse der Pandora" 1904)! — „leibhaftes Satyrspiel zu allem modernen Leben und Schaffen", sagt Moeller von den Bruck! — Eine Zeitlang bestaunt man die Schlagkraft dieses gesteigerten Nestroy, der wirklich auch Gestalten hinzustellen und vor allem merkwürdige Schicksalsverkettungen zu erfinden weiß; am Ende aber ist der eigentliche Held der Tragikomödien doch der Dichter selbst, der mit rührender Naivität der Menschen Weh und Ach, so tausendfach, wirklich aus einem Punkt glaubt kurieren zu können und mit seinen funkelnden Eulenaugen in der Menschenseele und im Menschenleben alles sieht, was nicht hell ist! Und mit verzweifeltem Galgenhumor schleppt er nun, wie Goethe, seine Freunde und Feinde auf die Bühne, um unter ihnen als Hauptperson selbst zu agieren. („Die Zensur", „Oaha" 1908) und bittet flehentlich die Zuhörer: „Lachen Sie doch, meine Herren! dies ist ja alles so tragisch" . . . So rächt sich der Ernst an dem Karikaturisten: nun will Pygmalion seine Gestalten lebend im Arm halten, aber ach! sie haben nur gelernt zu grinsen . . .

Aber wie Wedekind doch höher steht als Nestroy, weil er immerhin wirklich eine bestimmte Anschauung durchzuführen ver-

sucht, so sehen wir durchweg das moderne Drama auf einer relativ bedeutenden Höhe. In der Technik wie in der Auffassung hat der Ernst zugenommen; kommt, wie bei Hauptmann und Schnitzler, die Liebe hinzu, so entstehen Werke, um die manche Generation uns beneiden möge.

Trotzdem, oder vielleicht auch gerade deshalb hören wir fortwährend Klagen über den Verfall, wie des Theaters so des Dramas. Aufführungen, wie Brahm und Reinhardt, in sehr verschiedenen Stilen, aber in fast gleicher Vollendung sie schaffen, hat man vielleicht seit den Tagen der alten Burg und des jungen deutschen Theaters nicht in unserem Vaterland gesehen; aber wie auf allen Gebieten glaubt auch hier die Kritik in Übereinstimmung mit der deutschen Angst vor dem Lob keine Anerkennung aufkommen lassen zu dürfen. Und eine Epoche, die nebeneinander Gerhart Hauptmann, Hugo v. Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Karl Schönherr auf der Bühne tätig zeigt, soll unfruchtbar für die Entwickelung unseres Dramas sein!

Dies behaupten mit besonderem Eifer die theoretischen Dramaturgen. Richard Dehmel entwickelte mit dem ihm eigenen Scharfsinn interessante Lehren über das wahre Drama; aber was half es, wenn er dann selbst nur den „Mitmensch" (1895) schrieb, eine ärmliche, mit Anklängen an „Uriel Acosta" gewürzte Umsetzung der „Maria Magdalena" (in der die Heldin den Intriganten fußfällig bitten muß, sie nicht zu heiraten!) in Sudermannische Kulisse von Berlin W; ebenso unzutreffend in Einzelheiten (der Abkömmling eines alten vornehmen Bankhauses soll dies unmögliche Ghettodeutsch reden!) wie vorbeigreifend in der Psychologie (der Mitmensch, der aus Liebe zu seinem Bruder jede Gemeinheit zu begehen bereit ist, soll edel sein und ebenso sein in unmögliche Geschäfte verwickelter Bruder selbst!). Tiefer faßten S. Lublinski (geb. 1868) und Paul Ernst die Verwandtschaft von Theorie und Praxis; aber bei beiden blieb doch jene der interessantere Teil. — Lublinski, der scharfe Kritiker der neuen Richtung („Die Bilanz der Moderne" 1909, „Der Ausgang der Moderne" 1908) ist als eine sozial und politisch lebhaft erregte Persönlichkeit vor allem durch das „Ästhetentum" gereizt; Ernst, ebenfalls (als Nationalökonom) am sozialen Leben innerlich interessiert, ist doch vor allem über die Formlosigkeit der neueren Kunst (oder was ihm so erscheint) entrüstet. So fanden sie sich zusammen

und es entstand die „neuklassische" oder „neuhumanistische Schule" — die jüngste Schule von Weimar. Vor allem wollen sie, wie Lublinski betont, statt der dunkelen Mächte wieder „den Menschen mit seinem Ethos und Pathos in den Mittelpunkt stellen". Genauer kann man wohl sagen, sie fordern für das Schauspiel wieder eine dramatische Verwickelung, d. h. einen Konflikt, der durch die Art einer bestimmten Persönlichkeit in einer bestimmten Umgebung sich notwendig ergibt. Sie kehren deshalb von dem sozialen oder romantischen Drama zum historischen zurück (Lublinski, Peter von Rußland 1906; P. Ernst, Canossa 1908; ein Brunhilddrama hat jeder verfaßt: Lublinski 1908, Ernst 1909). Sie sehen eine bestimmte Form des Dramas als notwendig an, gegeben durch die psychologischen Voraussetzungen der Schaubühne; und für Ernst bildet der einfach gegliederte Bau der antiken Tragödie den Gipfel aller dramatischen Kunst. — Daß aus der Breite des naturalistischen und des Märchendramas wieder ein „Weg zur Form" gefunden werden muß, glauben auch wir; nur scheint uns mit manchen neueren Werken dieser Weg (den Schnitzler nie ganz verlassen hat) schon eingeschlagen, wenn auch noch nicht mit der Strenge, die Wassermann für den Roman fordert und George für die Lyrik erreicht. Aber soviel Romantiker sind wir doch, daß selbst die zu wenig gegliederte Lebensfülle uns lieber ist, als die auf das Notwendigste beschränkte und dies fortwährend vorweisende Leere eines bloßen Formdramas, das fast nur wie eine mit verteilten Rollen gelesene Inhaltsangabe wirkt. — Reicher an poetischer Anschauung sind die Dramen von Wilhelm v. Scholz (geb. 1874: „Der Jude von Konstanz" 1905); aber auch dieser scharfsinnige Theoretiker („Gedanken zum Drama" 1904) vermag seine Gestalten nicht mit dem Geheimnis innerer Notwendigkeit auszustatten.

Das Übermaß von Bewußtheit schadet auch andern Dramatikern mindestens so sehr wie den vielgescholtenen „Neuromantikern" die Mystik und den „abgetanen" Naturalisten die wahllose Naturnachahmung. Stefan Zweig (geb. 1881) sucht den Tersites (1907; weshalb beraubt er ihn seines angestammten Th.?) zu einer tragischen Gestalt zu machen: der Fluch der Häßlichkeit vernichtet einen kräftigen Geist. Aber alle Figuren werden mit Radiumstrahlen bis ins Innerste beleuchtet und die Szene wird zur Eingeweideschau. Schöne Verse und ergreifende Gedanken besitzt auch Ernst Hardts (geb. 1876) doppelt gekrönter „Tantris der Narr" (1908).

Der Dichter hat Bédiers glänzende Bearbeitung der alten Tristanfabel zum Textbuch genommen. Die Zerstörung des Liebeszaubers durch die Untreue Tristans ist das Thema. Isolde erkennt ihn nicht mehr, seit jener Fall ihn entstellt. In der furchtbarsten Not kommt er als Retter zu ihr, die den Aussätzigen preisgegeben werden soll; als Narr naht er sich ihr wieder, den die Verzweiflung über die eigene Untreue krank und toll gemacht hat. Aber sie erkennt ihn nicht. Die Siechen, der Hofnarr, der Hund spüren sein Wesen; Isolde aber bleibt es, bis es zu spät ist, verborgen, wer Tantris war. — Das Motiv ist wirksam ausgewählt und in reicher Bildersprache ausgeführt. Aber ein wirkliches Leben erwacht fast nur in jener gewagten Szene, in der die ausgehungerten Leprosen auf den schönen Leib der Königin stürzen. Man hat sie lebhaft getadelt, mit Recht, weil sie fast allein inmitten kunstvoll bemalter Tapeten menschliche Leidenschaft zeigt. Wäre die hohe Seele Tristans und Isoldens dem Dichter so geraten wie der Ausbruch wilder Gier, so wäre vom ästhetischen Standpunkt aus nichts gegen den Auftritt einzuwenden, der die tiefste Erniedrigung der Schönheit nach dem Verlust der Liebe symbolisch zeigt. Selbst zu Tristans tief gesunkenem Seelenleben würde es nicht in verletzendem Abstand stehen. Aber unter all diesem künstlichen Reden der Hofleute, dieser romantischen Lyrik Isoldes, dieser breit malenden Interlinearcharakteristik der Aussätzigen (in der Hardt auf die lyrischen Zwischenbemerkungen des frühesten Hauptmann zurückkommt) bricht die wütende Sinnlichkeit allzu wirkungsvoll hervor.

Die am tiefsten tragische Natur unter den jüngeren Dramatikern ist Herbert Eulenberg (geb. 1876). Er kennt nur Einen Helden, der als venetianischer Nobile und preußischer Hauptmann als Märchenheld und moderner Typus auftreten mag („Dogenglück“ 1898, „Anna Walewska“ 1899, „Münchhausen“ 1900, „Leidenschaft“ 1901, „Ein halber Held“ 1903, „Kassandra“ 1904, „Ritter Blaubart“ 1905, „Ulrich Fürst von Waldeck“ 1906, „Der natürliche Vater“ 1907). Dieser Eine aber ist tragisch im tiefsten Sinne, im Sinne Nietzsches: eine Natur, die so leidenschaftlich lechzt nach aller Schönheit und Lebensfülle, daß sie die Enttäuschungen täglich wie Speere sich in die Brust drücken muß. Denn dies ist die Eine tragische Fabel Eulenbergs: die Enttäuschung durch die Wirklichkeit. Die Liebe, die das arme verführte Mädchen erhoffte; die Seligkeit, die der Blaubart sich erträumte, das Glück

des Wiedersehens, das der arme Sohn sich ausmalte — das sind ihre tragischen Schicksale. Und so stoßen sie sich blutig nicht an Gegenspielern, sondern einfach — an der Realität. Und diese Tragödie der Illusion und Enttäuschung weiß uns der Dichter immer aufs Neue mit blutigem Hohn vorzuzaubern. Er haßt die Naturalisten, die keiner Träume fähig sind: lieber mit Münchhausen die Welt umlügen, als ihre ärmliche Wahrheit annehmen. Er verachtet die Romantiker, die sich in die Traumwelt einspinnen: lieber den Schmerz des Verstoßenen, als den Selbstbetrug. So sind seine Gestalten denn freilich „halbe Helden" die vom Genuß des Traums zur Begierde der Wirklichkeit taumeln. Daß er rohe Tatmenschen zeichnen kann, zeigt der Pandurenhäuptling seines wirksamsten Dramas („Ein halber Held"), zeigt manche Nebenfigur; aber er will lieber die Kassandra spielen und im Zusammenbruch der Traumwelten seine tragische Askese erleben.

Im Zeitalter des Illusionismus verdient eine so originelle Begabung schon um ihres heroischen Triebes willen Beachtung. Von den Neueren hat er sich abgewandt, nicht wie der mit gleicher Festigkeit seinen einsamen Weg schreitende Paul Ernst zu Sophokles, sondern zu Shakespeare. Vor allem seine Sprache hat es Eulenberg angetan mit ihrem Reichtum an blendenden Bildern, die mit jedem Satz eine kurzlebige Scheinwelt vorzaubern; und es wäre wohl kein Lebender imstande, mit Eulenbergs Bilderreichtum zu wetteifern. Wie eine zauberische Hülle wirft er das Gewand dieser Sprache über all seine Figuren; wie durch den Nebel der Carriereschen Porträts sehen sie hervor, die zarten lieblichen Mädchen, die im Tiefsten zerstörten Träumer, die verzweifelten Wüstlinge. Ich kann es kaum begreifen, daß der Zauber dieser Gestalten (in „Leidenschaft", „Ulrich von Waldeck", dem grausamen Lustspiel „der natürliche Vater") nirgends die Schwächen der Technik ausgleichen konnte. Denn freilich zehrt diese satirische Tragödie sich selbst auf: der Dichter selbst zerstört die Illusion, die er erwecken muß; die satirische Lyrik seiner Pointen hebt die ergreifende Kraft des Menschenhasses auf. Allzu dionysisch ist diese großgedachte Tragödie mit ihrem leidenschaftlichen Zusammenbiegen der Welt als Wille und als Vorstellung, mit ihrem wieder an Nietzsche erinnernden Wühlen in der Verzweiflnng der Erkenntnis. Wird er seine Kraft apollinisch zu bändigen lernen? Es hängt davon ab, ob wir einen interessanten Fragmentisten mehr haben sollen oder einen Tragiker großen Stils.

Dreiundzwanzigstes Kapitel

Die neue Lyrik

Die späteren jungen Dramatiker, die norddeutschen sowohl, Dreyer, Georg Hirschfeld, wie die österreichischen, Schnitzler vor allen, sind durchweg von den wenig älteren, durch jene weichere, lyrisch-sentimentalere Färbung unterschieden, die gelegentlich zwar auch Hauptmann und Hartleben zeigen, die bei den Jüngsten aber zum eigentlichen Wesen gehört. Denn inzwischen hat sich auch die Lyrik verjüngt — am stärksten oder mindestens am originellsten.

Lyriker fehlten natürlich nicht, die auch in diesem Zeitraum die alte Art nicht ohne Talent fortsetzten.

Zwei besonders sind zu nennen. Ein später Nachahmer Brentanos und ein später Byronianer, so stehen Georg v. Dyherrn und Emil v. Schönaich nebeneinander. Es ist vielleicht kein Zufall, daß beide, wie Wildenbruch und Liliencron, alten Adelsfamilien angehören. Etwas konservative Tradition ist auch in ihrer Kunst.

Georg Frhr. v. Dyherrn (1848—1878) aus Glogau war eine Natur, in der sich wie bei Clemens Brentano wilde Leidenschaftlichkeit und inniges Einschmiegen seltsam mischten. Der Übertritt zur katholischen Kirche (1875) konnte seines Herzens Unruhe nicht ganz stillen, obwohl wenigstens sein religiöses Suchen hier Frieden fand. Melancholisch blieb auch der Bekehrte; aber der mit seinen patriotischen Zeitgedichten („Dem Kaisersohn ein Lorbeerblatt“ 1871) ein Dilettant geblieben war, der offenbarte sich in seinen letzten Gedichtsammlungen („Auf hoher Flut“ 1880, „Aus klarem Born“ 1881 erschienen) als einen Dichter von seltener Innigkeit und einer an Brentano gemahnenden Süße. Aber auch ein schlichter, volkstümlicher Ton, wie er dem Romantiker, so sehr er nach dem Volkston sucht, selten gelingt, steht ihm zu Gebote, vor allem, wo er sich „naturtrunken“ in Wald und Berge einfühlt und die Stimmung fast so zart wie Annette v. Droste wiederzugeben weiß. Ein großes und liebenswürdiges Talent hat sich mit Dyherrn der Beachtung seines Volkes zu stolz und dann — zu früh entzogen.

Nur die Nervosität und die Romantik teilt mit Dyherrn

Prinz Emil v. Schönaich-Carolath (1852—1908) aus Breslau, ein Dichter, der wohl geeignet ist an dem Namen seiner Familie die etwas lächerliche Berühmtheit des poeta laureatus von Gottscheds Gnaden, jenes Schönaich, der Arminium besang, zu vergüten. Zwar Heroen preist auch dieser Schönaich am liebsten; aber ihre Art ist von der des Römerbesiegers so weit entfernt, wie die lyrische Pracht des modernen von der epischen Trockenheit des schon in Lessings Tagen unmodernen Poeten. Er begann mit „Liedern an eine Verlorene" (1878), und große Sünder sind immer die Lieblinge seiner Poesie. Aber wie Franz Stuck malt er die Sünde — furchtbar, aber doch verlockend; abschreckend schön. Es ist etwas vom Blute Byrons in diesen „Dichtungen" (1883), die sich so leidenschaftlich in das Geheimnis der zerstörenden Liebesmacht einwühlen und die Reflexion doch fast immer in prächtige, nur zuweilen überladene Bilder, in echt lyrische Herzensschreie aufzulösen wissen. Bilder sind es, die an den mystisch-wilden Zauber der Moreau und Rops fast mehr noch erinnern, als an germanische Vorbilder. Dann daneben, einfach, kräftig, altmodisch fast, ein Lied der Liebe zum Vaterland („O Deutschland!"), das die Heimat wie Thoma malt, patriarchalisch, mit symbolischer Umrahmung; oder einfache Stimmungsbilder („Die verlassene Villa"), am liebsten im Kostüm des Rokoko. Unverständlich kann er werden, wenn Gedanken und Empfindungen sich zu hastig auf die Lippe drängen; aber eins wird er nie, was in allen Landen der Lyriker am leichtesten wird: trivial.

Eine Mischung der Kunststile, wie sie später typisch hervortritt, bereitet sich schon bei Ferdinand Avenarius (geb. 1856) vor, dessen Gedichte („Wandern und Werden" 1881, „Lebe!" 1897, „Stimmen und Bilder" 1897) oft wie ein Echo seiner (übrigens vortrefflichen) Anthologie („Deutsche Lyrik der Gegenwart seit 1850", 2. Aufl. 1884) klingen, wie denn dem Leiter des bei aller Unduldsamkeit um die Hebung des Kunstgeschmackes in Deutschland hochverdienten „Kunstwartes" Eklektizismus natürlich ist.

Aber daneben regten sich ganz neue Strömungen. Ein frisches Interesse an der lange totgesagten Lyrik war aufgewacht, wie schon äußerlich zahlreiche Abhandlungen und Anthologien zeigen.

Nicht aus der Stoffwahl, nicht aus der Tendenz konnte eine Verjüngung der Lyrik gelingen: sie glückte aus einer Umgestaltung des dichterischen Prozesses. Nicht doktrinäre Programme schufen sie, sondern die göttliche Unbewußtheit hochbegabter Poetenseelen.

Jeder Eindruck, den wir empfangen, mag er durch eine Naturerscheinung, durch eine Erinnerung, wodurch immer erregt sein, setzt sich aus einer unendlichen Reihe kleinerer Eindrücke zusammen. Nehmen wir etwa den Eindruck einer trüben Mondnacht: neben dem Mond wirkt sein Hof, der trübe Dunst, der ihn umgibt, mit; neben der Dunkelheit die Gestalten, die sich, halb nur sichtbar, abzeichnen: die Eiche, das Gesträuch, der leise Wind, Spukvorstellungen, persönliche Erinnerungen wirken mit. All dies gibt Goethes wundervolles Jugendgedicht „Willkommen und Abschied"; die vielen und doch einheitlich zusammenstimmenden Anregungen vermitteln uns unfehlbar den Seelenzustand, in den sie ihn selbst einst versetzten. Je allgemeiner der Eindruck umschrieben wird, desto schwächer, je bestimmter, desto nachdrücklicher wird die Wirkung auf den Hörer sein. Darin liegt die Kraft von Isolde Kurz in ihren wunderbaren Totenklagen. Die Vorstellung vom Tod einer geliebten Person ist uns allen eine gewohnte; soll eine Empfindung hervorgerufen werden, die über die übliche Kondolenzstimmung hinausgeht, so müssen die einzelnen Eindrücke gegeben werden, aus denen jener Gesamteindruck sich zusammensetzt: das Mitfühlen mit dem in kalter Erde schlafenden, die Erinnerung an eine Umarmung, das verletzende Vergessen von seiten der Umgebung. Jedes wird für sich ein erregendes Moment, löst für sich Stimmung aus — jedes wird ein Gedicht.

Detlev v. Liliencron (1844—1909: „Adjutantenritte" 1884, Gedichte 1889, 1893, Auswahl 1896; „Nebel und Sonne" 1900, „Bunte Beute" 1903...1909) löst ebenfalls den erregenden Moment in seine psychologischen Bestandteile auf; aber er behandelt sie nicht jeden für sich, wie Goethe und Isolde Kurz, sondern er läßt sie in rascher Folge an uns vorbeiziehen, wie Heine. Die rasche Folge dieser kleinen Eindrücke wird aber in unserer Vorstellung zur Einheit, wie das Bild im Lebensrad oder im Mutoskop, aus lauter Momentbildern zusammengesetzt, von uns als einheitliche Entwickelung aufgefaßt wird. So dichtet Liliencron. Die unablässige Folge der mit größter Schärfe aufgenommenen Momentbilder (etwa in dem Gedicht „Zwei Meilen Trab") erweckt in uns eine bestimmte einheitlich lyrische Stimmung, wie sie im Dichter selbst entstand:

Es sät der Huf, der Sattel knarrt,
Der Bügel jankt, es wippt mein Bart
In immer gleichem Trabe.

Ein grünes Blatt, ich nahm es mit,
Das meiner Stirn vorüberglitt,
Im Trabe, Trabe, Trabe . .

Hut ab, ich nestle wohlgemut,
Hut auf, schon sitzt das Zweiglein gut,
Ich blieb im gleichen Trabe.

Und wohlig weg im gleichen Maß,
Daß ich die ganze Welt vergaß
Im Trabe, Trabe, Trabe.

Die unbekümmerte Stimmung eines sorgenlosen Ritts in frischer Luft teilt sich uns mit; jedes Augenblicksbild, klar umrissen, mit Hilfe ganz neuer Termini, mit Unterstützung von Reim und Allitteration fest begrenzt, liefert seinen Beitrag und alle stimmen vortrefflich zueinander.

Freilich liegt in dem, was Liliencrons lyrische Virtuosität ausmacht, gleichzeitig auch die Begrenzung seiner Begabung. Seine Dramen, sowohl die historischen („Die Rantzow und die Pogwisch" 1886, „Der Trifels und Palermo" 1886) wie die modern sozialen („Arbeit adelt" 1887), bleiben ein loses Gefüge lyrischer Momente; und wenn diese sich hier immerhin rasch drängen, werden dagegen die Romane („Breide Hummelsbüttel" 1886, „Der Mäcen" 1889) sonderbar atavistische Produkte, in denen ein paar bewegte Momente der denkbar einfachsten Handlung durch Kunstgespräche, Geschichtsbetrachtungen, Einfälle oder durch unter einem beliebigen Vorwand eingelegte Gedichte getrennt werden. Oder sie mißglücken so völlig, wie der schlechte Gift- und Selbstmordroman „Mit dem linken Ellbogen" (1899) und der autobiographische „Leben und Lüge" (1908); ein merkwürdig leeres Buch, dessen astrologische Poetisierungsversuche in ihrer Absichtlichkeit weh tun. Je näher er in den Novellen, („Eine Sommerschlacht" 1887, „Unter flatternden Fahnen" 1888, „Kriegsnovellen" 1893, „Aus Marsch und Geest"; „Könige und Bauern" 1900), der Form seiner lyrischen Augenblicksbilder kommt, desto höher stehen sie — am höchsten die Genrebilder aus dem Kriegsleben, die ohne die Aufgeregtheit des Zivilisten Bleibtreu mit jener Mischung von stiller heroischer Begeisterung und äußerer, fast melancholischer Gelassenheit, die den echten Soldaten charakterisiert, einen einzelnen Augenblick aus dem großartigen Epos von 1870 mit meisterhafter Klarheit verewigen. Hier trifft auch nicht zu, was Busse besonders an den neuesten Dichtungen Lilien-

crons nicht ohne Grund tadelt; „es ergab sich mehr und mehr ein Überschuß des rein Körperlichen über das Seelische, des Sinnlichen über das Geistige.“ Die Gefahr liegt bei einem Virtuosen der sinnlichen Wahrnehmung ja nahe, und seine Liebesgedichte sind in der Tat zu „naiv“, und zu materialistisch zu gleicher Zeit. „Die Freiheit ward zur Willkür, die Phantasie zur Phantastik, die frische Natürlichkeit zur verstimmenden Absicht, zum leisen Protzen mit Derbheit.“ So entstand sein „kunterbuntes Epos in 12 Cantussen“ „Poggfred“ (1896), das mit Busses letzten Worten in der Tat zutreffend gezeichnet ist. Liliencron selbst sprach nur diesem Buch Zukunft zu. „Hierin,“ meinte er, „müßte man die Ironie des Lebens erkennen, und eine spätere Zeit würde manches darin finden, was die damalige erlebt habe: Die philiströse Erbärmlichkeit des Alltagstreibens, die soziale, moralische und religiöse Heuchelei, die feige Bekrittelung aller starken Triebe, den trotzdem unkennbaren Flug der persönlichen Phantasie, die unausrottbare Freude am natürlichen Dasein, an den Abenteuern der Liebe, des Krieges und des Weltverkehrs, vor allem aber den unumschränkten Humor des ganz auf sich selbst gestellten Weltmannes, der zu jeder Gemeinheit des menschlichen Schicksals schließlich doch immer sagt: Je m'en fiche! Deswegen, glaubte er, würde man Poggfred einst als Wahrzeichen tapferer Ironie anerkennen.“ Aber diese Absicht geht im Wirrnis der Improvisation verloren. Wie wird hier die Skizzenmanier, die Lenau vorsichtig verwenden wollte, zum Unleidlichen übertrieben:

> Bankier Palazzo. Herrschaft ist verreist.
> Gut. Dienerschaft geht aus. Ein Kätzchen nur:
> „Heut abend. Komm. Um acht. Bin so verwaist.“
> Ich kam. Das Herrenzimmer. Cour d'amour.
> Das Bismarcksofa. Stürmisch, zärtlich, dreist.
> Kuß pflückt den Kuß. „Ach laß!“ „Laß!“ Moll und Dur.
> Der Morgen. Abschied. Exit Nachtvisite.
> Ein langer Weg nach Haus — O ziere Lite!

Was bleibt da noch, als ein bißchen Virtuosität und viel Affektation? Liliencrons Lyrik rückt hier bis zu dem „Telegrammstil“ der Altenbergschen Skizzen herunter. Was ihn noch hält, ist dann bloß die Sorgfalt der Versifikation — leider der einzige Punkt, in dem seiner reichen Begabung Selbstkritik zu Hilfe kommt. Fremde Kritik hat er immer nur mit Hohn behandelt, doch von

großen Lyrikern dankbar gelernt. Denn dieser naive Naturdichter ist ein strenger Verskünstler, der einen wahren Haß auf die Flickworte, auf die versfüllenden poetischen Lizenzen („er gehet“ statt „er geht“) und ähnliche Eselsbrücken im Busen hegt und in Parodien („Deutsche Reimreinheit“) und Kritiken die ungenauen Gleichklänge herunterputzt, die seinen militärischen Ordnungssinn beleidigen. Das war in einer Zeit gesucht unbestimmter Assonanzen wichtiger, als die paar bescheidenen Versspiele, die er sich gestattet — Sizilianen z. B., über die die Liliencron-Enthusiasten in Ekstase geraten, als sei es wirklich so etwas Ungeheures, viermal dieselben Reimpaare zu binden! Zumal, wenn man sich so direktionslos der Inspiration durch die Reimworte überläßt, wie der allzu lebhaft vergötterte Liliencron in den zweiten zwölf Gesängen seines „Poggfred“ (1903), in denen seine alte Kunst, mit wenigen Zeilen Stimmung zu erwecken, von der bizarren Willkür des Durcheinander nur zu oft vernichtet wird. Nur das ist beachtenswert, wie in einer Zeit, die Originalität vielfach mit Formlosigkeit gleichstellt, ein hervorragend origineller Dichter auf strenge Form hält.

Und doch ist das ganz naive Kunst. Aber sie lag so bestimmt in der Luft, daß die Doktrinäre ebenso notwendig dahin gelangen mußten wie ein Naturgenie von Liliencrons Art.

Klar ist es ja, wie diese Auflösung des lyrisch erregenden Moments wurzelverwandt ist mit zahllosen analogen Erscheinungen: mit der immer mehr vervollkommneten Neigung zur Analyse überhaupt, die die Chemie groß macht, die in der Geschichtsforschung die früheren einfachen „großen Ideen“ immer mehr durch ein Netz zusammenwirkender religiöser, politischer, sozialer, individueller Ursachen ersetzt, die in der Malerei bis zu den Künsteleien der „pointilleurs“ geführt hat.

Hier hat denn zunächst auch die junge Generation der Lyriker eingesetzt.

Arno Holz (geb. 1863) und sein Zwilling Johannes Schlaf (geb. 1862) gehen voran. Der letzte bildete sich zum Erzähler, Holz zum Dramatiker aus; zunächst empfanden sie sich doch als Lyriker und ließen eine Auswahl ihrer lyrischen Dichtungen unter dem Titel „Moderne Dichtercharaktere“ (1885) erscheinen. Die von der Kritik der Brüder Hart stark abhängige Einleitung von Karl Henckell betont, die junge Generation des erneuten, geeinten, großen Vaterlandes strebe dahin, die Poesie wieder zu

einem Heiligtum zu machen; das „Credo" von Hermann Conradi verspricht eine neue Lyrik, will eine Zeit der „großen Seelen und tiefen Gefühle" begründet sehen; ein Motto lautet: „Wir rufen dem kommenden Jahrhundert." Mit all diesen pausbäckigen Ankündigungen wird nicht ohne weiteres klar, was der Kreis will. Arno Holz, der eigentliche Theoretiker der Gruppe, ruft breitspurig, wie es seine Art ist:

Kein rückwärts schauender Prophet,
Geblendet durch umfaßliche Idole —
Modern sei der Poet,
Modern vom Scheitel bis zur Sohle.

Es bleibt doch immer auszumachen, was unter dieser bis zum Überdruß betonten Modernität schließlich zu verstehen sei. Der Dichter, denkt man, soll alle Strömungen der lebenden Gegenwart in sich aufnehmen und verarbeiten. In der Tat sieht man neuere Tendenzen stark betont, insbesondere politisch-soziale. Aber andere Gedichte suchen nur durch die Stoffwahl, oder in der Formgebung durch Bevorzugung der freien Rhythmen Neuheiten zu erzielen. Zumeist bleibt es bei der Absicht.

Fast dem ganzen Kreis der „Friedrichshagener" und ihrem Nachwuchs in der „Gesellschaft" fehlte die Hauptsache: die Entwickelungsfähigkeit. Einige strebten die Modernität auch fernerhin ganz äußerlich in radikaler politischer Tendenz an; so Maurice Reinhold v. Stern (geb. 1860) aus Reval, und John Henry Mackay (geb. 1864) aus Greenock in Schottland, der schwunglos Leitartikel versifiziert und auch in einem gestaltenlosen Diskutier-Roman „Die Anarchisten" (1891) seine künstlerische Schwäche dargetan hat. Höher steht schon der bedeutend ältere Leopold Jacoby (1840—1895) aus Lauenburg, dessen freie Rhythmen und Strophen „Es werde Licht" (1870) als erste Nummer auf dem Katalog der auf Grund des Sozialistengesetzes verbotenen Bücher standen (23. Oktober 1878); besonders freilich in seiner unpolitischen Poesie („Çunita" 1884) und der so tapfere gebrechliche Johannes Wedde (1843—1890 aus Uelzen) mit seinen kräftigen „Grüßen eines Werdenden", die freilich ein Übermaß von Reflexion belastet. Der Hervorragendste dieser Gruppe ist aber Karl Henckell (geb. 1864) aus Hannover. Er ist ein Idealist der alten Schule, der Ton und Inhalt der alten Revolutionslyrik nicht ohne Kraft erneuert („Amselrufe" 1888, „Trutznachtigall" 1891), aber unter der

Hülle des lärmenden Agitators ein feinsinniges, für Goethe begeistertes Dichterherz birgt und in zarten Klängen leichter Verschen zuweilen an Herwegh erinnert — ein lauter Rhetor und ein verstohlener Lyriker. Deshalb gelang ihm auch — wie fast nur noch Hartleben — ein Emporsteigen zu reinerer Kunst. Nun wagt er (Gedichte 1898) ganz einfache, leise Weisen anzustimmen, die fast Mörikes Namen auf die Lippen rufen:

Immer, wenn die Tage kommen,
Wo die Rosen sind erglommen,
Wo die roten Rosen blühn . . .

Weht ein Hauch von Glückbegehren
Mit den schweren, düfteschweren
Lüften aus dem Gartengrün. —

Unmöglich wäre es nicht, daß der Treibhaushitze des jüngstdeutschen Dichtertreibens eine Mitschuld an der schwachen Entwickelung manches Talents zugehört. Solche Gruppen pflegen, wie religiöse Sekten, das zu stark zu betonen, was sie von der Kirche scheidet, das viel zu wenig, was sie mit der großen unsichtbaren Gemeinschaft der Heiligen verbindet. Tendenz im politischen wie im ästhetischen Sinne gilt dort mehr als Kunstvollendung. Deshalb ist noch kaum je aus solcher Gruppe eine wirklich neue Kunst hervorgegangen; aber wie der Göttinger Hain der Lyrik Goethes, so hat auch der Friedrichshagener Kreis neuen Entfaltungen der Lyrik Bahn gebrochen. Denn ein durchaus gesundes Gefühl lag doch ihrem unklaren Streben nach „Modernität" zugrunde. Dilettanten selbst im rein Technischen, durften sie dennoch die Mehrzahl der Tagespoeten Dilettanten nennen; sie hatten vor den reinen Bildungsdichtern die Innigkeit des poetischen Erlebens voraus.

Darin blieben Holz und Schlaf vorbildlich. Sie stehen unter dem Einfluß spintisierender Doktrin, zugleich aber auch unter dem einer mächtigen Persönlichkeit, des Amerikaners Walt Whitman, den vor Jahrzehnten Freiligrath mit einer anteilvollen Besprechung und prächtigen Übersetzungsproben bei uns einführte, der aber erst jetzt auf die neuere Produktion zu wirken begann. Schlaf hat einen geistreichen Aufsatz über ihn geschrieben. Der amerikanische Puritaner ist eine Art von lyrischem Protestanten: zu den Quellen drängt es ihn zurückzugehen, in einfacher, volkstümlicher Sprache das Evangelium der Väter zu predigen. Formlos fügt sich Eindruck

an Eindruck, wie er ihn wahrnimmt, wenn er im Gras liegend um sich blickt. Isolierte Sätze, ein wenig dem Bibelton genähert; strengste Vermeidung alles herkömmlichen poetischen Schmuckes: wie in der Kirche der Reformierten soll das Wort allein mit seinem Inhalt wirken. Kein Bilderdienst! kein Weihrauch! nur in der Zusammenfügung der Rhythmen ein dröhnender Orgelklang:

I.

Als mühvoll ich schritt durch Virginias Wälder,
Zum Getön raschelnden Laubs, das mit Füßen ich trat — denn im Herbst war's —
Sah am Fuß eines Baums ich das Grab eines Kriegers;
Tödlich verwundet er, — auf dem Rückzug begraben, — leicht alles begriff ich;
Der Halt einer Mittagsstunde, — als: Auf, keine Zeit zu verlieren! Dies Zeichen doch blieb,
Gekritzt auf ein Täflein und genagelt an den Baum überm Grab:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

II.

Lang, lange sinn' ich, — schreite zu meines Wegs dann;
Viel wechselnder Zeit, viel wechselndem Leben entgegen.
Doch oft, durch Leben und Zeit, jählings, — allein oder im Gewühl des Markts, —
Kommt vors Aug' mir jenes Soldatengrab, kommt die rauhe Schrift mir in Wäldern Virginias:
Kühn, treu, vorsichtig, und mein lieber Kamerad.

Das war damals neu, unerhört, obwohl es uns heut durch den biblischen Ton schon älterer Poesie angenähert scheint. Fast zaghaft befürwortete es selbst der tapfere Freiligrath.

Ein solches Erneuern der Lyrik durch ein Rückgreifen auf ihre ältesten ursprünglichen Formen hat der Amerikaner zuerst energisch durchgeführt, aber viel früher schon hatte man vereinzelte Versuche in dieser Richtung gewagt. In dem „leidenschaftlichen Halbunsinn" von „Wanderers Sturmlied" warf Goethe so die Begriffe hin, formlos, wie sie sich ihm aufdrängten:

Weh! weh! Innere Wärme,
Seelenwärme,
Mittelpunkt!

Später dachte ein so feiner Lyriker wie Lenau daran, diese Skizzendichtung zu einer eigenen Gattung auszubilden.

„Was hält meine liebe Freundin von folgender Idee", schreibt er (am 8. Juni 1823) an Emilie v. Reinbeck. „Einzelne Züge der Natur, wie sie uns vorliegen, ohne Versifikation, ohne Ausführung ins Genaue, bloß nebeneinander hingeworfen, gleichsam in poetischer Situationszeichnung. Z. B.: Abend; — grüne Wiese, — zerstreute Weidenbäume, — Unkenruf im Sumpfe

— grauer Himmel — es regt sich kein Lüftchen — immer tieferes Dunkel — ein verlorener Freund. Tiefe Schätze, teure Freundin, liegen in der Situation. Ließe sich wohl eine Reihe solcher Skizzen mit Wirkung durchführen?"

In der Tat — eben dies haben in ihren „Gedichten in Prosa" Whitman und seine deutschen Nachahmer wie Holz und Schlaf, Paul Ernst, Anna Croissant-Rust versucht. Im Prinzip ist es nichts anderes, als jenes formlose Ausschreien der herrschenden Eindrücke, das an der Bahre des gefallenen Negerhäuptlings oder beim Ausziehen einer Indianertruppe in den Krieg ertönt; und eben in der gesuchten Schlichtheit, die mit der Verfeinerung des Eindrucks selbst, mit der raffinierten Auswahl der Suggestionen so merkwürdig kontrastiert, liegt die eigentümliche Wirkung dieser „Suggestionspoesie".

Johannes Schlaf („Frühling" 1896) und Arno Holz („Phantasus" 1898) führen die neue Technik bei uns ein. Ganz Whitman ist schon folgendes „Gedicht" von Holz:

Ich öffne ein kleines Gitter.
Die Märzgefallenen.
Über den Weg, durch welkes Laub, hüpfen Schwarzdrosseln,
um verwitternde Kreuze im Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.
In einer Ecke,
— der Efeu blinkt, ich bücke mich —
auf einem Stein liegen Rosen.
Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.
Die alten Buchstaben sind kaum mehr zu lesen.
Mit Mühe nur entziffre ich:
„Ein . . . un . . . be . . . kann . . . ter . . . Mann".

Hier ist alles aufgelöst: der Eindruck der Sinne, die psychologische Wirkung, die Form. Für jeden Einzeleindruck sind knapp die bezeichnenden Worte gesucht. Wirkung wird erwartet von der Gruppierung des Ganzen, deren innere Kristallisation, etwas spielerisch, typographisch angedeutet wird. Holz nennt das den „immanenten Rhythmus", der jedesmal neu aus dem Inhalt herauswachse: „du greifst den Rhythmus, wenn du die Dinge greifst." Die Anordnung solle dann „die Einheit von Klang und Inhalt bereits deutlich auch nach außen geben" . . .

Johannes Schlaf (geboren in Querfurt) war von allem Anfang an eine Individualität auch im literarischen Sinne, Holz nur eine Persönlichkeit von wirksamer Energie des Auftretens.

Schlaf ist eine lyrische Natur. Von seinen dichterischen Jugendversuchen sagt er in dem für ihn bezeichnendsten Buch („In Dingsda" 1892) selbst: „Da mußte ich so denken, wie alles Spätere, so sachlich es sich auch gebärdete, im Grunde hier seine tiefen stillen Wurzeln hatte. Alles, mögen sie's benamsen wie sie wollen, ist im Grunde doch ein Gedicht, Lyrik." Wenn wir unter Lyrik die künstlerisch durchgebildete Wiedergabe eines „Zustandes" verstehen, wie Goethe, so werden wir in der Tat den engen Zusammenhang zwischen Schlafs impressionistischer Lyrik und seiner naturalistischen Dramatik nicht verkennen können.

Schlaf ist wirklich, was der rasche Anempfinder Holz nur sein möchte; ein moderner Mensch. Ihn erfüllt die große Sehnsucht, die große Hoffnung unserer Zeit: der lebendige Gedanke an eine „schöne freudige Welt der Zukunft, ein neues, starkes, adliges und selbstsicheres Geschlecht, das sich verwandt fühlt über die Erde hin, so weit Menschen leben . . .", die Vorstellung einer kommenden Zeit voll neuer „Taten, Erkenntnisse, Empfindungen". Und diese Hoffnung wurzelt bei ihm, wie bei Nietzsche, nicht in kahlen Erwägungen über intellektuelle Fortschritte der Menschheit, sondern in dem poetischen, weil ihn ganz erfüllenden Gefühl von der Pracht des Lebens und den unendlichen Keimkräften der Wirklichkeit. „Immer wieder brach ein vertrauendes, erschauerndes Erstaunen vor der Welt bei ihm durch, der großen herrlichen Welt, die man nie auskennt, nie!" Und so kam er allmählich zu der besten Formulierung, die der Realismus seit Georg Büchner gefunden hat:

> Etwas Ganzes, Rundes herausschaffen aus einem gesunden, kräftigen Empfinden, aus einer umfassenden, sicheren Stimmung herausgestalten, die einen trägt und treibt vom Beginn bis zum Ende. Die Welt wiederzugeben, wie sie Empfindung und treibendes, quellendes Leben in einem geworden, ohne zu deuteln und zu urteilen, zu verdammen und zu preisen. Kein kluges, kaltes Beobachten: mit seinem Empfinden aufgehen im Leben, es selbst werden. Farbe sein, Ton, Licht, eigener und fremder Schmerz, eigene und fremde Lust, jede Leidenschaft, wie sie in schlichter, natürlicher Kraft sich äußert. Ganz selbst und doch seiner selbst entledigt sein; das ist das Pathos, mit dem einen die Welt erschüttert und sänftigt wie mit einem religiösen Schauer.

Der Dichter will auf den Hörer wirken, wie die Natur auf ihn; nur reiner, abgerundeter will er die Stimmung wiedergeben. Er will, um dies zu erreichen, ein Stück Natur werden, mit seiner Eigenart aufgehen in das Leben.

Revolutionär ist an dieser Formel nur das unbedingte Aufgeben jeder Stoffwahl. Wir sollen nicht wählen, urteilen, preisen und verdammen; wir sollen mitleben. Tatsächlich ist Schlaf zu sehr Dichter, um dieser falschen Gleichmacherei zu gehorchen. Er schildert („In Dingsda") ein Dorf im Mondlicht: „So ärmlich, niedrig, gemein alles, wenn es der Tag ins Helle bringt. Die staubigen Wege, die rissigen, wetterverwaschenen Lehmmauern der Kathen und Ställe; die Menschen: häßlich, schmutzig in ihrem groben Alltagskleid, niedergedrückt von der Last ihrer Arbeit; die hundert Laute emsigen Lebens, aufdringlich, wirr, verwirrend alles in seiner dürftigen Enge. Und nun weitet sich's in großen, ruhigen Linien so wunderlich in die atmende Nacht hinein ..." Man sieht: auch er wählt, urteilt. Denn er ist Dichter.

Holz und Schlaf suchen immerhin noch Momente auf, die hergebrachtermaßen lyrische Gefühlsassoziationen erwecken. Paul Ernst („Polymeter" 1898) geht weiter. Für ihn genügt jedes beliebige Bild; einer feinfühligen Natur, scheint er zu meinen, erweckt alles eine nachfühlende Erregung:

Wie sie gegen das Fenster sitzt!
Die Augen mit den langen Wimpern auf die Arbeit gesenkt.
Halb ärgerlich; sie merkt, daß ich sie anstarre.
Vom Scheitel stehen ein paar ganz feine Härchen in die Höhe
und leuchten.

Fertig! Die tüftelnde neueste Kunst scheint uns hier in die alten Abwege jener „unmittelbaren" Poesie zurückzugeleiten, die schon Arnold Ruge in seiner Parodie Tiecks so köstlich verspottet:

Hochgeehrter Herr Hofrat!
Dieser unmittelbaren Lyrik,
Das verzeihen Sie gütigst, weiß ich
Mit dem besten Willen,
Sowohl in alter als in neuer Poesie,
Nichts zur Seite zu stellen,
Als etwa diesen
Schwachen Versuch einer freien Nachbildung.

Wo eine starke, lyrisch bewegte Empfindung hinter diesen formlosen Skizzen steht, wie bei Max Dauthendey oder Alfred Mombert („Tag und Nacht" 1894, „Der Glühende" 1896, „Die Schöpfung" 1898), da wird zuweilen die Wirkung stürmischer Rhapsodien erreicht, wie schon in den „Hymnen an die Nacht" von

Novalis. Mombert träumt sich in eine gewisse Gesamtstimmung, die den Generalnenner für die einzelnen Empfindungen abgibt — ein Todkranker phantasiert im Fieber („Der Glühende"), ein Wahnsinniger fühlt sich als weltenschöpfenden Gott („Die Schöpfung"). Durch diese krankhaft erregte Grundstimmung wird von vornherein ein poetisierendes Element in die Rhapsodien getragen. Mombert gelingen auf diese Weise starke Wirkungen, besonders durch fein geordnete Kontraste. Eine barbarische Unkunst, die die Einzeleindrücke wild nebeneinander hinwirft, und eine überfeine Kunst des Abtönens wechseln ab. Wie gelegentliche Göttergaben schneien Reime oder Strophenformen hinein. Ein individueller Stil ist nicht zu verkennen; aber sein Recht besteht nur unter den krankhaften Voraussetzungen dieser Zyklen von Halluzinationen.

Richard Dehmel (geb. 1863: „Erlösungen" 1891, „Aber die Liebe" 1893, „Lebensblätter" 1895, „Weib und Welt" 1896) versuchte dieser realistisch analysierenden Richtung das spezifische Gewicht wiederzugeben, das ihr abhanden gekommen war. Leider besaß diese grüblerische, immer mit sich selbst beschäftigte Natur ein viel zu geringes Talent zum poetischem Erlebnis. Die erregenden Momente, die jene anderen selbstzufrieden hinschrieben, um dann zu Neuem überzugehen, beschäftigten ihn intensiver; aber fast immer lösten sie nicht Stimmungen aus, sondern Reflexionen. Es gelingt ihm wohl einmal ein echt lyrisches Gedicht („Aus banger Brust"), aber in der Regel tastet er sich mühsam an der Krücke der Reflexion weiter. Da er selbst fühlt, wie unpoetisch diese Stücke wirken, hilft er sich mit gewissen äußerlichen Mitteln gewaltsamer Poetisierung: er treibt die typographische Künstelei auf den Gipfel, er bringt allerlei verzwickte Reimkünste an, er wirft lautsymbolische Silben in die Masse: „dagloni gleia glühlala". Vor allem aber muß das alte Hauptmittel aller Dichter, die es nicht zum poetischen Schauen bringen, herhalten: ein mühsamer, absichtsvoller Symbolismus. Da der Autor die tatsächlich erregenden Momente nicht in Poesie aufzulösen versteht, so hängt er ihnen ein Glockenwerk geheimnisvoller Beziehungen und dunkler Ahnungen an, das ihre nüchterne Tatsächlichkeit übertäuben soll. In „Zwei Menschen" (1903) grenzt das künstliche Spiel der Responsionen — obendrein durch Sprachvergewaltigungen erkauft — vollends an die mühselige Kunst der „carmina figurata", mit denen die Poeten der lateinischen Verfallzeit ihre müden Leser blendeten. Freilich ist

dabei nicht an ein äußerliches Aufputzen zu denken. Dehmels tiefer Ernst, sein leidenschaftliches Bemühen, sich aus den Banden einer sinnlich erregten Unklarheit zu übersinnlicher Helligkeit durchzuarbeiten, wirkt ergreifend und hat wohl auch einen großen Anteil an der starken Wirkung auf die Jugend, die dieser so durchaus unjugendliche Poet ausübt; obwohl die Energie der Selbstverherrlichung, die bei uns nie unbelohnt bleibt, wohl noch mehr dazu beigetragen hat. — In den farbenreichen Ballett „Lucifer" (1900) scheint Dehmel jene Grundrichtung seiner Poesie gleichzeitig als leitende Idee der weltgeschichtlichen Entwickelung darstellen zu wollen.

Aber das lebhafte Interesse an den Lyrikern Liliencron und Dehmel — die übrigens bei aller Verschiedenheit engbefreundet waren — ist ein Sympton: wir dürfen schließen, daß im Augenblick der Roman die führende Gattung nicht mehr ist, wie er es bei den Romantikern und Jungdeutschen war. Die führende Gattung ist jedesmal die, deren Eigenart am weitesten fortgeschritten ist, und die eben deshalb im allgemeinen für die lebenden Talente den größten Reiz hat; im allgemeinen, denn natürlich wird eine starke epische Begabung auch in einer dramatischen oder lyrischen Periode ihr eigentliches Arbeitsfeld nicht verfehlen. Für den Augenblick — denn all dies wechselt ja, muß und soll wechseln; an eine stehende „höchste Gattung" glauben wir nicht mehr — liegen die stärksten Keime einer großen Zukunftskunst auf dem Boden der Lyrik.

Lyrische Reize sind es ja auch fast in erster Linie, die in den „Florentiner Novellen", in „Tino Moralt" oder „Ludolf Ursleu", die in „Hannele", der „Jugend", der „Liebelei" entzücken; vielfach wirken sie stärker als die rein epischen und dramatischen Vorzüge dieser Werke. Das didaktische Element dagegen, das dieser Epoche noch von früher anhaftet, beginnt man vielfach schon als etwas Störendes zu empfinden, eben deshalb, weil es den reinen Stimmungseindrücken Eintrag tut. Man geht so weit, alles irgendwie „Gedankenmäßige" ohne weiteres für unpoetisch zu erklären. Richard Schaukal (geb. 1874 in Brünn), ein Lyriker der neuen Schule, der doch selbst in seinen Gedichten („Verse" 1896, „Meine Gärten. Einsame Verse" — ohne einen solchen mehr oder minder gesuchten Nebentitel geht es nicht mehr! — 1897; „Tristia" 1898) wie sein Lehrer Verlaine impressionistische Art mit strenger Formvollendung

zu vereinen suchte, erklärt in einem Aufsatz „über die Forderung von sogenannten Gedanken in der Dichtung“, ein dichterisches Produkt, das einfachste Lied und die formvollendetste Tragödie, sei nie etwas anderes als „die Antwort eines Dichters auf einen Reiz“. So stark überschätzen die Modernen das anregende Moment!

Bei Schaukal selbst, der seine Unfruchtbarkeit vergebens hinter einer unermüdlichen Produktivität versteckt und der am besten wiederklingt, wo er die einfachsten Muster hat (etwa Mörike: „Buch der Seele“ 1908) ist der Reiz zumeist ein literarischer; er entdeckt E. Th. H. Hoffmann und antwortet auf seine Anregung („Kapellmeister Kreisler“). Wirklich gelungen ist ihm nur ein geistreich stilisiertes Selbstporträt („Leben und Meinungen des H. Andreas v. Balthesser“ 1907).

Man will den Dichter heute zu einem Instrumente machen, das auf irgend einen Reiz — wozu Schaukal allerdings auch Gedanken, Erlebnisse, Wünsche rechnet — gleichsam mechanisch reagiert. — Das alte abgenutzte Gleichnis von der Äolsharfe kommt wieder zu Ehren. Das heißt: von den Elementen, die das Wesen eines echten Künstlers ausmachen, nimmt man ganz einseitig eins heraus: die Feinfühligkeit, mit der er auf Eindrücke antwortet. Alles andere ignoriert man, die unbewußte Weisheit, die die chaotischen Eindrücke zu einheitlicher Wirkung ordnet, so gut wie die bewußte Kunst, die das Entstandene prüft. „Phantasiebilder unmittelbar vorstellen zu wollen“ zählt aber Goethes Entwurf „über den Dilettantismus“ mit vollem Recht zu dessen Kennzeichen. Und ich weiß nicht, wie man unsere Impressionisten zutreffender charakterisieren könnte als mit einem weiteren Ausspruch aus jener Abhandlung:

> Überhaupt will der Dilettant in seiner Selbstverkennung das Passive an die Stelle des Aktiven setzen, und weil er auf eine lebhafte Weise Wirkungen erleidet, so glaubt er mit diesen erlittenen Wirkungen wirken zu können. Was dem Dilettanten eigentlich fehlt, ist Architektonik im höchsten Sinne, diejenige ausübende Kraft, welche erschafft, bildet, konstruiert. Er hat davon nur eine Art von Ahnung, gibt sich aber durchaus dem Stoff hin, anstatt ihn zu beherrschen.

Das gilt für diese neue Dilettantenschule durchweg. Dennoch vermag die warme Sympathie mit allem Lebendigen etwa bei Paul Remer (geb. 1867: „Unterm Regenbogen“ 1894, „Frau Sonne“

1897) selbst den nicht genügend künstlerisch verarbeiteten Eindrücken einen gewissen Reiz abzugewinnen. Und an den Talenten der Prager Gruppe erfreut ein starker Idealismus, der sich bei Friedrich Adler (geb. 1857: Gedichte 1893, 1899) mit einem großen Sprachtalent, bei Hugo Salus (geb. 1866: Gedichte 1898, 1899) mit einer etwas schweren, aber einnehmend schlichten Wirklichkeitsliebe („Ehefrühling" 1900, „Ernte" 1903), bei Emil Faktor (geb. 1876: „Was ich suche" 1899) mit melodischer Wortfügung verbindet. Schrecklich aber sind die, die ganz aus der Doktrin selig werden. Ein neuer Dichterhabitus ist Mode geworden: weiche bartlose Gesichter mit glattem, mauerartig anliegendem Haar und sehr weicher Stimme schauen aus samtkrägigen langen Röcken im Schnitt der Biedermeierzeit heraus. Von ihnen erscheinen jeden Tag Bändchen voll bedeutungsloser Impressionen; was man sonst dem Tagebuche anvertraute, muß nun unter den Titeln „Meine Jugend", „Neues Leben", „Befreite Flügel", „Farben" u. dgl. ins feindliche Leben hinaus. Denn „der Dilettantismus", sagt Goethe, „folgt der Neigung der Zeit".

Im Gegensatz zu dieser Gruppe sucht die, die mit zweifelhaftem Recht die der Symbolisten genannt wird, gerade in dem künstlerischen Verarbeiten der Eindrücke das eigentliche Merkmal der Kunst. Beide Richtungen aber berühren sich in dem Gegensatz zu der landläufigen Lyrik, zu der „Impudenz eines lyrischen Dilettantismus, der durch Reminiszenzen aus einer reichen kultivierten Dichtersprache und durch die Seichtigkeit eines guten mechanischen Äußeren geweckt und unterhalten wird" — in dem Gegensatze zu dem Typus Albert Träger oder Felix Dahn.

Den Übergang von der einen zur andern Gruppe bildet neben dem in eigentümlichen Tönen schwelgenden, oft stimmungsvollen und oft überkünstelten Rainer Maria Rilke aus Prag (geb. 1875: „Buch der Bilder" 1902, „das Stunden-Buch" 1906, „Neue Gedichte" 1907) Felix Dörmann (Felix Biedermann aus Wien, geb. 1870). Die nervöse Aufgeregtheit der Jungwiener wird bei ihm, wie in Bahrs Anfängen, durch den Einfluß der französischen Neuromantiker gesteigert; von Baudelaire vor allem sind seine krankhaft erregten Stimmungsbilder („Neurotica" 1891, „Sensationen" 1892) abhängig. Das romanische Muster wirkt der modernen Formlosigkeit entgegen, so daß er aus impressionistischen Farbenflecken sich zu abgerundeten Gemälden (besonders in den

charakteristischen „Farbenträumen") durcharbeitet. Aber über den „décadent" — den er in der deutschen Lyrik unserer Tage typisch darstellt — ist er nie hinausgekommen. — Rilke seinerseits steht der Schule Georges näher; bezeichnend aber für ihn ist, daß er mehr als ein anderer im eigentlichsten Sinne des Ausdrucks Wortkunst treibt. Es sollen an den tönenden Stellen gerade Worte stehen, die noch nicht durch allzu häufig erzweckte Assoziationen ermüden, gerade also „prosaische Ausdrücke" mit ihrem unverbrauchten Tonwert. Ebenso werden, oft in künstlicher, öfter doch in künstlerischer Berechnung Gleichnisse und Metaphern aufgesetzt, die als Ganzes lautsymbolisch wirken; und so werden Gedichte geschmiedet von eigentümlich schwerer Pracht, wie Glocken aus Kanonenerz klingend. Aber man fühlt einen Erlebniswert nur eben in der künstlerischen Stimmung selbst und die Musik der Worte übertönt den Schlag des Herzens. Musik ist es wirklich mehr als Lyrik, Wortkunst mehr als Ausdruck von Stimmungen. Und die einfacheren Töne in Hans Müllers (geb. 1881) „Rosenlaute" (1909) gehen ins Herz, wo jene Kunst ins Ohr geht.

Lyrisch durchaus ist „der Tod Georgs" (1900), das traumhafte Stimmungsbild, aus weichen Tönen kunstvoll gewoben, das Richard Beer-Hofmann (geb. 1866) seinen realistisch-psychologischen Novellen (1893) folgen ließ — ein Virtuose des Einfühlens in erregte Seelen, der auch im Drama impressionistischer Lyriker blieb. Und die gleiche Nervosität, das gleiche Schwelgen in Empfindungen, aber mehr in einer neurasthenischen Nuance, zeigt ein merkwürdiges kleines Büchlein eines anderen jungwienerischen Lyrikers: Leopold Andrians „Garten der Erkenntnis" (1895). Denn es ist durchaus eine lyrische Skizzensammluug, wenn sie auch im Gegensatze zu den eckigen typographischen Figuren der impressionistischen „Gedichte in Prosa" als fortlaufende Erzählung auftritt. Eine weiche, ja weichliche Stimmung ist über diese sonderbare Biographie des Fürsten, der das Leben erkennen wollte, gebreitet; so recht die Stimmung jener, die nach Ricarda Huchs Wort am „Heimweh nach dem Vaterlande in ihrer eigenen Brust" sterben. Das krankhafte Reproduzieren ungesunder, verzerrter Halluzinationen, das wir auch bei Mombert und Julius Hart finden, wird hier auf den Gipfel getrieben; der Ton ist affektiert, schon das fortwährende Reden von „dem Erwin" statt „Erwin" schlechtweg kann nervös machen. Dennoch gelingen hier Bilder,

so ganz von einer fast einzuatmenden Luftschicht umgeben, so unnatürlich täuschend, daß wir uns selbst angesteckt fühlen, und die Empfindungen dieser kranken Seele etwa beim Anblick einer eigenartig schönen Frau sich auf uns übertragen. Das liegt in der Ehrlichkeit, mit der Andrian den Glauben seines Helden, seiner Zeit teilt: den Glauben an „die königliche Verschwendung des Daseins", an das „Fest des Lebens". Freilich, ihm fehlt die Energie, dies Leben zu ergreifen, und so „entgleitet" ihm doch seine Schönheit. Der Held stirbt, wie Dominik im „Mondreigen", ohne das Geheimnis des Lebens erkannt zu haben: „Weltgeheimnis ist die Schönheit".

„Es ist verliebt in das Leben, allzu verliebt", sagt Hofmannsthal von einem anderen Buch der Wiener Romantik: „Wie ich es sehe" (1896) von Peter Altenberg (geb. 1862 in Wien). Er weiß diese Sammlung kleiner Stimmungsbilder reizend zu loben: das Buch sei mit süßen kleinen Dingen angefüllt wie ein Obstkorb; es sei süßer Reife, spielender Freiheit voll. Er gibt doch selbst auch zu, daß etwa darin liege „von der altklugen Koketterie der Andersenschen Märchen". Für mich ist dieser letztere Eindruck der stärkste. Eine krankhafte Affektation finde ich in dieser nachgemachten Kindersprache mit ihren kleinen Puppenstubensätzchen; und dazu die ungesundeste Prätention. Die einfachsten Eindrücke sollen aufgerufen werden; aber dem Dilettanten wird wieder das Mittel zum Zweck. Was er will, gesteht er selbst mit eitler Paradoxie: „Ich möchte einen Menschen in einem Satz schildern, ein Erlebnis der Seele auf einer Seite, eine Landschaft in einem Worte". Die Konzentration wird Selbstzweck. Auf möglichst engem Raum soll ein möglichst großes Quantum von Lebenswarenproben aufgestapelt werden.

> Denn sind meine kleinen Sachen Dichtungen? Keineswegs. Es sind Extrakte! Extrakte des Lebens. Das Leben der Seele und des zufälligen Tages, in 2—3 Seiten eingedampft, vom Überflüssigen befreit wie das Rind im Liebigtigel! Dem Leser bleibe es überlassen, diese Extrakte aus eigenen Kräften wieder aufzulösen, in genießbare Bouillon zu verwandeln, aufkochen zu lassen im eigenen Geiste, mit einem Wort sie dünnflüssig und verdaulich zu machen.

Man sieht, die Arbeitsteilung der Impressionisten wird hier zum Prinzip erhoben; der „Dichter" gibt die Anregung, den Stoff; der Leser mag das Gedicht dazu machen! Und auf diesem Wege kam

er denn auch richtig in die Küche und fertigte Extrakte von Fleisch an und Präparate aus Schoten und Gervaiskäse („Pródromos“ 1906).

Zwar ein richtiges Gefühl lag im Hervorheben der Kürze, die nur eben bei Altenberg aus dem Mittel zum Zweck gemacht wurde. Auch der Kreis der „Blätter für die Kunst“, der diese mannigfachen Ansätze einer neuen Lyrik zur Vollendung brachte, betont als einen Hauptunterschied ihrer Kunst von der älteren „die Kürze — rein ellenmäßig — die Kürze“. Schon Edgar Allan Poe, der phantastische Amerikaner, den sie wie den von George neben andern Dichtern romanischer Kultur (Zeitgenössische Dichter, übertragen von St. George, 1905) verdeutschten Baudelaire (1901) zu ihren Ahnen rechnen, erklärte in einem barocken Aufsatz „über die Philosophie der Komposition“ die Frage der Ausdehnung für die wichtigste und entschied sich dahin, jedes lange Gedicht sei nur eine Folge von kurzen Gedichten. Aber Zeitmaße sind relativ. Auch das kürzeste Gedicht wird nicht auf einmal aufgenommen; auch der Eindruck eines Distichons setzt sich aus „kürzeren poetischen Wirkungen“ zusammen. Darauf kommt es an, all die einzelnen Einwirkungen auf den Leser zu einer starken einheitlichen Gesamtwirkung zu ordnen. Freilich liegt stets eine Gefahr in der größeren Ausdehnung; und wer, wie die um Stefan George, ganz auf ein Ziel gerichtet ist: auf die Reinheit der Stimmung, der wird die Vorteile der Kürze sich nicht entgehen lassen dürfen. „Wir wollen keine Erfindung von Geschichten“, heißt es in dem Programm der „Blätter für die Kunst“, „sondern Wiedergabe von Stimmungen; keine Betrachtung, sondern Darstellung; keine Unterhaltung, sondern Eindruck“.

Im entschiedensten Gegensatz fühlen sich diese Kunstverehrer zum Naturalismus, sowohl in seiner Anwendung auf den Roman bei den Goncourt und Zola, als in der auf die Lyrik bei unseren Impressionisten. „Der Naturalismus hat nur verhäßlicht, wo man früher verschönte, aber streng genommen nie die Wirklichkeit wiedergegeben.“ Auch ihn also hat eine bestimmte Tendenz gehindert, reine Stimmungen zu erwecken. Aber auch Symbolisten von der Art der englischen Präraffaeliten weisen sie ab. Eine eigene Kunst ist es also, die sie erstreben und zuversichtlich erhoffen: „In der Kunst glauben wir an eine glänzende Wiedergeburt.“ Gerade darum dürfen sie es glauben, weil sie sich dem Großen und Ge=

funden sowohl im Naturalismus wie im Symbolismus dennoch verwandt fühlen müssen.

Nichts kennzeichnet diese Schule stärker, als jene Energie der Konzentration, die leidenschaftliche Isolierung des erregenden Moments und seiner Wirkung auf die Seele von allem, was es sonst gibt — seien es rein stoffliche, seien es von außen hereingetragene geistige Elemente.

Es war ein natürliches Symptom dieser strengen Konzentration, daß der neue Dichterkreis sich lange von dem großen Publikum ganz fernhielt. Jetzt gibt eine glückliche Auswahl aus den „Blättern für die Kunst" (1899) auch weiteren Kreisen die Möglichkeit, zu beurteilen, was früher (1892—1898) in diesen Heften nur einem freien Verein von Kunstfreunden zugänglich war. Auch Stefan Georges Werke sind nun (1899) in neuer Ausgabe allgemein zugänglich. Man stoße sich nur nicht gleich an Äußerlichkeiten des Druckes und der Ausstattung, deren Bedeutung von jenen Kunstenthusiasten vielleicht, von einer unfreundlichen Kritik aber zweifellos überschätzt wurde. Auch sonst wollen wir nicht leugnen, daß der Gegensatz zu der bisherigen Art zuweilen zu Übertreibungen führt. Deshalb wird namentlich bei dem Haupt der Schule, dessen zu voller Einheitlichkeit durchgebildete Individualität keine Stilwidrigkeit verträgt, das Wirkliche manchmal allzu energisch lyrisch destilliert, wie ganze Rosenbüsche zerpflückt und zerstampft werden für ein Fläschchen Rosenöl; um so stärker, berauschender ist dann freilich der Duft. Wer lieber die lebendige Rose riecht, hat das gute Recht der freien Wahl; daß in dieser so streng noch kaum dagewesenen künstlerischen Verarbeitung des Stoffes ein für die Entwickelungsgeschichte der Lyrik ungemein wichtiges Moment liegt, glauben wir doch behaupten zu dürfen. Gegen den lyrischen Schlendrian, der mit verbrauchten Mitteln alltägliche Wirkungen abzweckt, ist die Energie dieser strengen, fast hieratischen Kunst ein so wohltätiges Gegengewicht wie etwa eine ernste und deshalb auch immer ein wenig weltfremde religiöse oder philosophische Sittenlehre gegen die laxe Moral des Alltags.

Stefan George (geb. 1868), ein Rheinhesse aus Bingen, hat zuerst zwei lyrische Trilogien in einer Anzahl von einzelnen Gedichten und Übersetzungen veröffentlicht. (Die frühesten Gedichte ließ er in einer Auswahl „Die Fibel" 1901 erscheinen.) Die erste Reihe führt die Titel „Hymnen, Pilgerfahrten, Algabal".

Der Geist, der suchend, umschauend, anfassend in den „Hymnen“ schöne Bilder von allen Seiten zusammenstellt, einen Angelico neben ein Rokoko-Gemälde und eine Gartenlandschaft neben einen einsamen Dialog, wandert in den „Pilgerfahrten“ einem bestimmten Ziel entgegen, das er im „Algabal“ erreicht. Dies Ziel ist ein weltfremder Tempel der Schönheit, wie etwa der römische Kaiser Algabal (oder Heliogabal), wie der als Modell benutzte König Ludwig II. von Bayern ihn sich erbaute. Dieser Herrscher wird in seiner einsamen Pracht ein Symbol des Dichters, dem alle Wunder der Welt nur gut genug sind als Bausteine für sein Werk. Und hier lauscht er nun reinen Tönen, die voll einer Stimmung Ausdruck geben.

Auf jene erste Trilogie, die den Verehrern des Dichters vielfach die liebste blieb, folgte seine zweite im Jahre 1895: „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten.“ Die Seele versetzt sich gleichsam experimental aus ihrem wirklichen, aber eben deshalb gleichsam nur zufälligen „Milieu“ in ein solches, das ihrer Eigenart breiteren Raum gewähren könnte. Sie sucht reine Spielplätze auf und findet sie in der stillen Schönheit der mit Böcklins Augen angeschauten Antike, in der kräftigen Schönheit des mit Thomas Gemüt erblickten deutschen Mittelalters, und in der phantastischen Schönheit einer mit Nietzsche erträumten übermenschlichen Zukunft. Die „angeborene Königlichkeit“, wie Hofmannsthal in einer schönen Besprechung sich ausdrückt, die fürstliche Freiheit, mit der diese Dichterseele über ihre Gaben verfügt, übt eine beglückende Wirkung auf den aus, den in literarischer Betrachtung so unendlich oft (und nirgends häufiger als in deutscher Poesie) ein Mißverhältnis von Wollen und Können abstößt.

„Die Welt ist vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Qual.“ Was Schiller mit diesen Versen ausdrückt, wird für Stefan George der Gegenstand einer mythologischen Erfindung von seltsamem Reiz: des „Herrn der Insel“:

Die Fischer überliefern, daß im Süden
Auf einer Insel reich an Zimmt und Öl
Und edlen Steinen, die im Sande glitzern,
Ein Vogel war, der, wenn am Boden fußend,
Mit seinem Schnabel hoher Stämme Krone
Zerpflücken konnte. Wenn er seine Flügel,

Gefärbt wie mit dem Saft der Tyrer-Schnecke,
Zu schwerem, nied'rem Flug erhoben, habe
Er einer dunklen Wolke gleich gesehn.
Des Tages sei er im Gehölz verschwunden,
Des Abends aber an den Strand gekommen,
Im kühlen Windeshauch von Salz und Tang
Die süße Stimme hebend, daß Delphine,
Die Freunde des Gesanges, näher schwammen
Im Meer voll goldner Federn, goldner Funken.
So habe er seit Urbeginn gelebt,
Gescheiterte nur hätten ihn erblickt.
Denn als zum erstenmal die weißen Segel
Der Menschen sich mit günstigem Geleit
Dem Eiland zugedreht, sei er zum Hügel,
Die ganze teure Stätte zu beschau'n, gestiegen;
Verbreitet habe er die großen Schwingen
Verscheidend in gedämpften Schmerzenslauten.

Wie er sich hier ein mystisch-geisterhaftes Wesen erdichtet und ihm eine halb unbewußt vom tierischen Instinkt, halb von der Klarheit einer Dichterseele geleitete Haltung verleiht, so formt er wirklich gesehene Typen zu antikisierenden Statuen um, die vor uns stehen, einfach, notwendig wie Adolf Hildebrands nackter Jüngling in der Berliner Nationalgalerie. So schildert er den Saitenspieler:

Wie er das krause Haupt mit weißem Ringe,
Die schmalen Schultern mit dem reichen Kleide
Geschmückt, hervortrat und die Laute schlug,
Zuerst erzitternd in der Scheu der Jugend —
Darob erwärmen sich auch strenge Greise.
Wie er auf Wangen banges Rot entzündet,
Wie dem vor ungewohntem Gruß Geneigten
Von manchem Busen köstliches Gehäng
Und Spangen niederfielen: des gedenkt man
Soweit des heil'gen Baumes Frucht gedeiht.
Die Mädchen sprechen eifrig unter sich,
Verschwiegen duldend schwärmen alle Knaben
Vom Helden ihrer wachen Sternennächte.

In der Schlichtheit, mit der hier typische Züge ausgemalt sind, die schmalen Schultern, der Gruß der Menge, die schlaflosen Nächte — darin glaube ich einen Abglanz homerischer Kunst zu sehen und doch wieder ganz modernes Fühlen, das dem Virtuosen einen Heroenkultus entgegenbringt, wie man ihn seit der Renaissance nicht gekannt hat. Es ist ein Porträt, gewiß; aber keine ikonische



Stefan George



Statue, sondern eine idealisierende wird dem Olympiasieger errichtet — eine Statue, in der das Ideal des bildenden Künstlers mit der Realität des Dargestellten wie Vater und Mutter sich zusammenfinden, um ein Drittes, Höheres zu erzeugen.

Mit solcher Kunst weiß er in den „Hängenden Gärten" die stimulierenden Farben und Geräusche der Großstadt zu phantastischer Pracht umzudichten, „die sinnliche Luft unserer angebeteten Städte", wie die Goncourt im Eingang von „Manette Salomon" das abendliche Paris, wie Hofmannsthal das Venedig Tizians. Wollen wir wirklich diese Kunst von uns weisen, die sogar der Häßlichkeit moderner Großstädte Schönheit, eigenartige Schönheit zu entlocken versteht?

Eine gewisse Vergeistigung, eine zunehmende Neigung zu immer noch intensiverer Verarbeitung der Eindrücke, ein stärkeres Hervortreten der inneren Natur ist bei der neuen Trilogie der alten gegenüber sichtbar; in die gleiche Richtung weist schon der Titel der dritten Sammlung „Das Jahr der Seele" (1898, zuerst mit höchst charakteristischer, von Melchior Lechter entworfener Ausstattung erschienen). Hier werden die Töne mehr lyrisch im engeren Sinne, das Symbol tritt zurück, der direkte Ausdruck wird deutlicher.

„Der Teppich des Lebens" (1899, zuerst nur in einer wieder von Lechter kostbar ausgestatteten Liebhaberausgabe erschienen) zeigt die gleiche Richtung in noch reicherer Entfaltung; daneben tritt aber neu eine sehnsuchtsvolle Heimkehr zu vaterländischer Art hervor:

Schon lockt nicht mehr das Wunder der Lagunen,

Das allumworbene, trümmergroße Rom,
Wie herber Eichen Duft und Rebenblüten,
Wie sie, die deines Volkes Hort behüten —
Wie deine Wogen — lebensgrüner Strom!

Den „Siebenten Ring" (1907) sieht Georg Simmel als den Gipfel von Georges Entwickelung an. „Stefan Georges Lyrik quillt aus dem Einheits- und Ewigkeitspunkt der Seele, in einem schärferen, absoluteren Sinne, als die lyrische Kunst es in jedem Falle bedingt. . . . Ich kenne keinen Lyriker, der in so ausschließlichem Sinne nur aus sich heraus lebte, und der es so zwingend fühlbar machte, daß alles objektive Sein, in sein Werk hineingenommen, nur die verteilten Rollen sind, in denen seine

Seele sich selbst spielt. — Die entscheidende ‚Idee' aber, deren immer vollere Realisierung eben seine Entwickelung bedeutet, ist diese: daß jene Subjektivität der Seele in ihrem Ausdruck monumentale Gestalt gewinnt. . . . Das Ungeheuere der Leistung liegt in der Spannung zwischen der Weiträumigkeit und der hochaufahnenden Größe dieses Stils, durch die er gleichsam das Schema aller Kräfte von Welt und Schicksal zu enthalten scheint — und der unbedingten Geschlossenheit des rein seelischen Erlebens, der Kreisung der Innerlichkeit in sich selbst, die nun dennoch diesen Stil bis an seine Grenze fühlt."

Inniger als man von dieser festgeschlossenen Gestalt erwarten sollte, vermag George sich in die Seele fremder Meister einzufühlen; nicht bloß seinen Heros Dante, auch Baudelaire und moderne Franzosen bildet er in glänzender Kunst nach. Auch die große Shakespeare-Übersetzung von Friedrich Gundolf (1908f.) steht gleichsam unter seinem Schutz und hat an Georges Wiedergabe der Sonette Shakespeares gelernt, jedem Stück seinen eigenen Stil zu geben oder zu belassen.

Zur Seite Stefan Georges steht Hugo von Hofmannsthal (Gedichte 1904). Er ist als Lyriker weicher, fast weiblicher als jener. Während George trotz seiner Schulung an zeitgenössischen Meistern von Einzelanklängen merkwürdig frei ist, begegnen uns bei Hofmannsthal zuweilen Töne aus Goethe, aus J. P. Jacobsen, auch wohl aus George — immer freilich zu eigenem Besitz verarbeitet. Der wesentlichste Unterschied ist aber ein technischer. Georges Visionen sind architektonisch, mit breiten Räumen, tiefem Hintergrund; Hofmannsthal erscheinen die Dinge als Basreliefs, wie in der sehr schönen „Idylle", oder als Gemälde, wie in seinem berauschend schönen „Tod des Tizian". Seine Phantasie ist von den bildenden Künsten stärker geschult, vielleicht auch etwas gebunden. „Das Schaffen des Dichters wurzelt im Kunstgenuß und sein Kunstgenuß gipfelt im Schaffen" (Constantin Hilpert). Er reflektiert auch mehr, greift bewußt zum Symbol und schafft sein Schönstes, wo ein tief andeutender Sinn seiner Dichtung gleichsam die dritte Dimension verleiht. Stefan George hätte die „Ballade des äußeren Lebens" nicht dichten können, die das Märchenspiel des alltäglichen Lebens so tiefsinnig zu einem Fries spielender Putten und stilisierter Ornamente formt.

Neben Stefan Georges Objektivität erscheint Hofmannsthals

Subjektivität „sentimentalisch" im Sinne Schillers. Für Stefan George gilt Dürers Wort von der Natur: in ihr steckt wahrlich die Schönheit; wer sie herausreißt, der hat sie. Hofmannsthal dagegen hat Liebhabereien, bevorzugt bestimmte, besonders lyrische Eindrücke:

> Das macht so schön die halbverwehten Klänge,
> So schön die dunkeln Worte hoher Dichter
> Und alle Dinge, denen wir entsagen . . .

Er verwendet gern die Strophengebilde der italienischen Renaissance: Stanzen, Terzinen; überhaupt zieht es ihn, den Süddeutschen, stärker noch zu südlichen Gefilden als den mitteldeutschen Weltdurchwanderer George. Seine Rhythmen sind weicher, seine Reime kommen uns bekannter entgegen, und zuweilen klingen seine Verse wie die Erinnerung an Feste, die wir selbst erlebt zu haben glauben.

Neben diesen beiden Führern strebt ein Kranz kleinerer Talente der gleichen reinen Kunstvollendung zu: Paul Gerardy, Richard Perls (gest. 1899), Waclaw Lieder, Karl Wolfskehl. Schon schließt sich mit Karl Gustav Vollmöller, August Oehler, Lothar Treuge, Friedrich Gundolf (geb. 1880) eine zweite Generation an die selbst doch noch so jugendlichen Begründer. Auch an der Prosa Hofmannsthals („Die prosaischen Schriften", gesammelt I 1907) schulte sich ein begeisterter Verehrer, Rudolf Borchardt („Rede auf Hofmannsthal" 1905), der sonst im archaisierenden Stil seine Sehnsucht nach Monumentalität zu befriedigen suchte („Das Buch Joram" 1907). Näher zu George wiederum steht der an Gedanken und Anschauungen schwere Stil der Gedichte von Ernst Lissauer (geb. 1882: „Der Acker" 1907).

Gefahren hat auch diese Richtung. Vor allem liegt das Bedenken vor, ob eine solche aristokratisch-exklusive Lyrik nicht sich selbst die wichtigste Grundbedingung, die Fühlung mit der Volksseele, verkümmert. Noch kann sie von dem zehren, was das „Volk" im weiteren Sinne des Wortes mit der Bildungsaristokratie gemein hat; aber wenn dies verbraucht ist? Und diese Lyrik verbraucht ihrer ganzen Natur nach mehr Stoff als eine andere.

Gerade dieser Gefahr gegenüber haben wir es freudig zu begrüßen, daß trotz dem erfolgreichen Auftreten der beiden neuen Richtungen in der Lyrik der alte Hauptstamm nicht verdorrt ist. Je stärker die deutsche Kunst oft und überoft unter dem fortwähren-

den Bruch der Tradition zu leiden hatte, desto wichtiger ist es, daß man wenigstens auf diesem Gebiet, auf dem die Überlieferung von Schule zu Schule nie ganz aufgegeben wurde, nicht vorschnell mühsam errungene Vorzüge lockenden Neuerungen opfert. Auch wer mit den Neuerern sympathisiert, wird deshalb den Bewahrern alten Gutes danken müssen. Daß sie sich von den Schwächen frei hielten, mit denen frische Tendenzen nun einmal immer zu kämpfen haben, das hat glücklichen Fortsetzern der bisherigen Technik in der deutschen Lyrik wie Gustav Falke (geb. 1853: „Tanz und Andacht" 1893, „Zwischen zwei Nächten" 1894, „Neue Fahrt" 1897) und Karl Busse (geb. 1872: Gedichte 1892, Neue Gedichte 1895) zu berechtigtem Erfolg verholfen. Beide sind Schüler vor allem des stärksten Talents unter den Lyrikern der vorigen Generation, Theodor Storms; beide pflegen die musikalische Wirkung, die Harmonie des Ganzen mehr als ein charakterisierendes Herausarbeiten einzelner Eindrücke. In der Prosa allerdings zeigen beide Beziehungen zum Naturalismus: Falke in seinem Hamburgischen Roman „Landen und Stranden" (1895) durch gewisse realistische Einzelheiten; Busse in seinem von Zolas „Bête humaine" beeinflußten polnischen Liebes- und Mordroman „Ich weiß es nicht" (1892); beide in kurzen impressionistischen Skizzen, die Falke in seine Gedichtsammlung „Tanz und Andacht" eingelegt, Busse („In junger Sonne" 1892, „Träume" 1895) selbständig veröffentlicht hat. Aber hier liegt eben nicht ihre Stärke.

Bei vielfacher Übereinstimmung ist doch dies unterscheidend, daß Falke viel mehr Musiker, Busse mehr Maler ist. Wenn beide sich ans Volkslied anlehnen, übt bei Falke die Melodie, bei Busse die Ausdrucksweise den stärkeren Einfluß. Aber auch inhaltlich liebt der eine Gesang, Stimmen, Geräusche wiederzugeben, der andere malerische Veduten, Farbenkontraste, Farbenspiele. Busses scharfer sinnlicher Auffassung gelingt ein Gedicht wie die berühmte „Perdita", das den Stempel des Genius so hell auf der Stirn trägt, daß es, aus einer schlechten Sammlung von Berliner Studentengedichten hervorleuchtend, seinen Autor sofort bekannt machte. Dafür glücken Falke prächtige Gemütstöne, so poetisch-idyllisch, wie sie in Deutschland seit Jahrzehnten nicht vernommen wurden, wenn er etwa von seinem Buben spricht. Wie unerträglich geziert klingen daneben Dehmels Kinderlieder!

An Busse schließen sich andere junge Kräfte, wie Ludwig

Jacobowski (1868—1900: „Aus bewegten Stunden" 1889, „Aus Tag und Traum" 1896, „Leuchtende Tage" 1899), gleich Busse auch ein verständnisvoller Kritiker und außerdem ein geistvoller Grübler über die „Anfänge der Poesie" (1889); sonst nicht eben eine starke Natur, die in ihren orientalisch verkleideten Komödien und Erzählungen („Dijab der Narr" 1895, „Der kluge Scheikh" 1897) bei geringerer Eleganz und bestimmterer Charakterzeichnung an Ludwig Fulda erinnert und scheitern mußte, wo sie sich mit tief empfundenen Lieblingsmotiven an die starre, so gar nicht sentimentale Größe der altnordischen Mythologie wagt („Loki. Der Roman eines Gottes" 1899). Oder der begabte Börries von Münchhausen (geb. 1874: Gedichte 1896, „Juda" 1903), der in der ganzen Haltung seiner Lyrik, in der Bevorzugung der Ballade, in gewissen Klangwirkungen noch weiter zurück auf die Einflüsse von Strachwitz und Fontane weist, während Lulu v. Strauß und Torney („Balladen und Lieder" 1902, „Neue Balladen und Lieder" 1907, großenteils mit demselben Inhalt) daneben noch an die herbe Kraft der Annette v. Droste erinnert. In Balladen glänzt auch die beste Begabung zweier anderer Dichterinnen, die kräftigere der Alberta v. Puttkammer („Offenbarungen" 1894, „Aus Vergangenheiten" 1899), die sich an C. F. Meyer geschult hat wie die weiche und leicht schwächliche Agnes Miegel (geb. 1879: „Gedichte" 1901) an Th. Storm. Die Krone der Balladen Agnes Miegels ist wohl die volkstümliche „Schöne Agnete", wie bei Lulu v. Strauß „die Nonne" mit ihrem ganz individuellen Gehalt. Auch Anna Ritter (geb. 1865: Gedichte 1898) gehört hierher, deren anmutiges Talent mir freilich überschätzt scheint. Das gleiche gilt von den „Volksdichtern" wie Johanna Ambrosius (geb. 1854), deren Poesie auf Schiller und nicht auf das echte alte Volkslied zurückgeht und durchaus eklektisch sich an die „Bildungsdichter" anlehnt; während Gustav Renner (geb. 1866) sich zu selbständiger Bildung und Gestaltung durchrang („Ahasver" 1904, „Francesca" 1909).

Doch auch in der Kunstlyrik ist die Übernahme fremder Töne beträchtlich. Bei so regem Betrieb kann eine gewisse Stilvermischung nicht ausbleiben. Im allgemeinen suchen die jüngsten Lyriker nicht ohne Erfolg die Tradition der älteren Dichtung mit neueren Anregungen zu verbinden. Theodor Storm hat auf die meisten gewirkt, daneben Heine, mehrfach Baumbach, jetzt auch schon Busse;

weniger Lenau und Freiligrath — Goethe merkwürdig wenig, fast weniger noch als Schiller. Die Anregungen Scheffels sind ganz, die Geibels so gut wie ganz überwunden. Aber auch die Neigung zum Auflösen der Form, wie sie die Impressionisten pflegen, fehlt bei kaum einem ganz: freie Rhythmen, oder doch wenigstens anwachsende Strophen, lose angehängte Einzelverse, metrische Freiheiten zeigen sich vielfach. Nicht weniger verbreitet aber ist ein bewußtes Schwelgen in allerlei Hilfen der Stimmung, das an die Art Hofmannsthals erinnert: starke Farbenwirkungen, Klangeffekte von mancherlei Art, symbolische Züge. Der hervorragendste Vertreter dieses Eklektizismus scheint mir Franz Evers (geb. 1871: „Königslieder" 1894, „Hohe Lieder" 1896), der, wie Stefan George, Nietzsche stark auf sich wirken ließ („Sprüche aus der Höhe" 1893) und mit ihm und Hofmannsthal die nahen Beziehungen zur bildenden Kunst teilt. — Hans Bensmann (geb. 1869) sucht lyrische Epik zum religiös-didaktischen Lehrgedicht („Evangelienharmonie" 1909) zu runden und strebt die Einfachheit der eingelegten altdeutschen Bilder an.

Die neuerwachte Freude an der Lyrik, die Lust am kunstvollen Einkleiden der gesammelten Stimmungen, gibt sich auch äußerlich kund in der Freude an schöner oder doch origineller Buchausstattung — durchaus kein verächtliches Symptom eines erstarkenden Schönheitsgefühls und Stilbedürfnisses. Bücher von George, von Evers, von Henckell verraten schon ganz äußerlich durch die eigenartigen Umschläge, durch Papier und Druck, durch Illustrationen (besonders des im „Buchschmuck" eifrig tätigen Fidus) die allgemeine Richtung ihrer Autoren. Natürlich fehlen auch hier nicht Übertreibungen. Aber daß wir von der Misère der banalen „hübschen Einbände" und des charakterlosen Drucks loskommen, ist gewiß kein kleiner Nebengewinn aus der neuen Bewegung.

Vierundzwanzigstes Kapitel

Ausblick

Wir haben das Jahrzehnt 1880—1890 als das nervöse bezeichnet; suchen wir für die folgenden Jahre nach einer einheitlichen Kennzeichnung, so läge sie wohl am besten in dem Wort Konzentration.

In bezeichnender Weise ist die Zahl der Zeitschriften gewachsen, die sich zum Teil — nach französischem Muster — sehr exklusiv halten und ein enges Programm mit wenigen eifrigen Mitarbeitern durchzuführen suchen, zum Teil gerade der Propaganda dienen wollen.

Drei unter diesen Zeitschriften verlangen eine besondere Erwähnung. Der „Pan" (seit 1895) strebte das Ziel an, ein Zentralorgan der „fortgeschrittenen Kunstkreise" zu sein. Wie weit er dies Ziel erreicht hat, ist hier nicht zu beurteilen; auf die Tendenz kommt es uns hier an: auf den Versuch, diejenigen Kreise, für die das Mitleben in der neueren Kunst ein Teil der Existenz ist, zu einer geschlossenen Gemeinde zusammenzubringen, wie etwa „Horen" oder „Athenäum" zu anderen Zeiten die Glocke zum gemeinsamen Gebet einer Künstlergenossenschaft sein wollten. Ein solches Unternehmen ist, gelingt es oder gelingt nicht, an sich bedeutend als Zeichen, daß ein fester Kern von Liebhabern da ist, nach Anschluß sucht und die Gemeinsamkeit der Interessen fühlt. Aus ähnlichen Bedürfnissen sind aber auch die politisch-ästhetischen Zeitschriften neuen Stils hervorgegangen, die „Jugend" und der „Simplicissimus". Die „Jugend" (seit 1895) suchte zuerst eine humoristische Zeitschrift höheren Stils darzustellen. Man ging etwa von der Auffassung aus, die der berühmte englische Dichter und Romanschriftsteller George Meredith in seinem Büchlein über den Geist des Komischen vorgetragen hat: daß der Geist, der Lustspiele Satire, Scherze höherer Art beseele, nichts anderes sei, als eine Äußerung der Lebensfreude selbst, die überquelle und zur Wohltat werde allen, die nach Lebenslust dürsten. Es war ein glücklicher Gedanke, ganz aus dem Gedankenkreise jener Zeit, als deren Prophet ja doch einmal Nietzsche gelten wird; eine Art fortwährenden Bekenntnisses zur Freude an der Buntheit des Lebens

selbst, an seinem schelmischen Spiel und seinem packenden Ernst sollte abgelegt werden. Noch mehr Glück machte der scharfe, magere einseitige Gegenpart der „Jugend", der „Simplicissimus" (seit 1896). Man kann dies als Tendenz der merkwürdigen Zeitschrift bezeichnen: dem deutschen Volk in bitterstem Hofnarrenton immerfort seine Ideale vorzuhalten. In der Tat! seine Ideale! idealistisch durchaus war wenigstens von Haus aus der bittere, leider nur zu oft schädlich-giftige Spott dieses Blattes. Vielfach erinnert die heftige Kritik des „Simplicissimus" an die der romantischen Zeit: der Staat als Götze, die konventionellen Anschauungen über Sitten und Moral, der Geschmack des Philisters werden vom Standpunkte des Individualismus aus gegeißelt. Leider ist mehr und mehr ein rein negativer Zynismus tonangebend geworden; und welches andere Volk ertrüge wohl die widerlichen Karikaturen der Germania? welches die witzlose Unanständigkeit gewisser Gedichte? Wir aber fühlen uns in unserer Unverletzlosigkeit groß, wenn wir dergleichen den witzigsten Zeichnungen von Heine und Gulbransson, von Wilke und Thöny zur Seite stellen!

Es ist der Geist einer scharfen Kritik, aber einer auf positive Ziele konzentrierten, der diese Zeit erfüllt. Aufbauen will die schonungslose Kunstkritik wie die strenge Zeitkritik. Das merkwürdigste Zeugnis für diesen Grundzug der letzten Jahre steht am Eingang dieses Zeitraums: das Buch „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen" (1890). Der Autor, ein früherer Archäolog namens Julius Langbehn, hatte sich nicht genannt; der Reiz des Geheimnisses steigerte noch die märchenhafte Wirkung des Buches. In drei Jahren erschienen 42 Auflagen; eine Zeitlang sprach man von nichts anderem. Parodien regnete es, Nachahmungen, Streitschriften! dann wurde es still. Heut ist das Buch schon fast ein Mythus geworden; man kennt es nur noch vom Hörensagen. Als ein konfuses Gerede über allerhand Dinge wird es geschildert, wobei der Verfasser von Zeit zu Zeit immer wieder den Namen Rembrandts nenne . . . Ich wage noch heut zu behaupten: es war ein bedeutendes Buch, und es war eine Tat.

Energisch genug setzte der Schüler Nietzsches — dessen „Schopenhauer als Erzieher" den (vielfach nachgeahmten) Titel bestimmt hatte — und besonders Lagardes ein: „Es ist nachgerade zum öffentlichen Geheimnis geworden, daß das geistige Leben des deutschen Volkes sich gegenwärtig in einem Zustande des langsamen,

einige meinen auch des rapiden Verfalles befindet.“ Die Verflachung schalt er, das oberflächliche Behagen, die breite Roheit des „gesunden Menschenverstandes“, der an das nicht glaubt, was zu grob zu fühlen ist; vor allem aber das Herunterkommen der Persönlichkeit. Was er wollte, war dasselbe, was als Bannerträger des Jungen Deutschland einst Wienbarg gefordert hatte: ein neues Leben als Grundlage einer neuen Kultur. Neue Kunst, neuen Staat, neuen Glauben, Auffrischung des echten Volksgeistes, Neubelebung seiner natürlichen Grundelemente — alles das erhoffte er von einer Durchbildung der Persönlichkeiten. Stil forderte er; Stil zu fordern ward ein Glaubensartikel dieser Zeit. Das bewunderte sie an Böcklin und Richard Wagner, das ehren wir an Stefan George und Ricarda Huch: daß sie Stil haben, daß jede Linie mit ihrer Persönlichkeit untrennbar verbunden ist.

Bereits im nächsten Jahre ward ein anderer literarischer Alarmschuß mit wirklicher Aufregung aufgenommen. Der sächsische Literarhistoriker Gustav Wustmann (geb. 1844 in Dresden) ließ in seinen „Allerhand Sprachdummheiten“ (1891) ein strenges Gericht ergehen über eine einzelne Seite jener allgemeinen Verwahrlosung, die Langbehn aufs Korn genommen hatte: über die Verlotterung im Sprachgebrauch. Die Vernachlässigung der Sprache bestand; und die Brüder Hart hatten schon bei unseren gefeiertsten Romanschriftstellern Sätze aufgestochen wie diese:

„Für das, was ich auf einem anderen Schauplatz tat, zu lebenslänglicher Gefangenschaft begnadigt, müßten Sie erst das seltsame Geheimnis verstehen, die Zahl meiner Tage zu vergrößern, wenn Sie mir die Qual meines Körpers verlängern wollen“ (Spielhagen, „Die von Hohenstein“): „er sah durch die blaue Brille, die er neben sich auf dem Tische liegen hatte, in die Landschaft hinaus“ (Heyse, „Kinder der Welt“).

Wenn Autoren, deren Stil man rühmt, so schreiben, durften wir uns über die Sätze bei Jordan oder Kretzer kaum wundern. Öffentliche Festreden, populärwissenschaftliche Bücher, Zeitungsartikel selbst von berühmten Federn bieten noch Schöneres:

„Könnte Leibniz, auf seinen eigenen Schultern stehend, heut unsere Erwägungen teilen . .“, sagte du Bois-Reymond in feierlicher Festsitzung der Akademie („Die sieben Welträtsel“), oder Julius Rodenberg: „Hier, ein Vierundzwanzigjähriger, wie ich selber, hat Joachims Geige mich zuerst bezaubert.“ Der Theolog Rocholl schreibt: „Sie starb abwesend zu Rom“; der Essayist Herman Grimm: „Viele Sonaten Beethovens, wenn man sie deuten wollte, scheinen das Durcheinanderwühlen solcher Empfindungen dar-

zustellen. Homer schon hat das erkannt und für sein Gedicht ausgebeutet" („Homer").

Daß Autoren, die sonst gerade wegen der Pflege ihres Stiles berühmt sind, solche Menschlichkeiten begegnen, hat an sich nicht viel zu sagen; schlimmer ist es, daß der Leser, auch wenn er Kritiker ist, bei uns gleichmütig über solche Entgleisungen wegliest, die in Frankreich sicher, in England wahrscheinlich der sorgsamere Rezensent sofort bemerken würde. Noch duldsamer als gegen solche Verfehlungen im Ausdruck war man bei uns nur zu lange gegen das hölzerne, steife, nicht gerade Unsinn ergebende, aber doch auch nie nach dem treffenden Ausdruck suchende Alltagsdeutsch sehr vieler Schriftsteller. Wir hatten schon schlimmere Zeit gehabt; soviel auch über unser heutiges Zeitungsdeutsch gescholten wird — besser ist es als das der Gutzkowischen Periode. Was für Stilblüten hebt Kreyssig aus Gutzkows eigenen Hauptromanen heraus! „Die Jockeys bilden sich zu einem Verein." „Eine schmutzige Hand wühlt im Schrank und tritt alles, was ihr vorkommt, mit Füßen." Besonders bezeichnend für die wütende Hast, mit der Gutzkow schrieb, sind die schrecklichen Verbalsubstantiva: „das Suchenmüssen eines Freundes"; „das Übergetretensein zur protestantischen Religion"; und so sagt er gar: „das Ratsame, warum Lucinde fortgegeben werden mußte". So schreibt kein moderner Stilverderber. Aber immerhin — es war auch jetzt schlimm genug. Statt kräftiger Wendungen unbestimmte Phrasen, keine Nuance, kein individueller Stil; vor allem — kein Anschauung. Wie schlagend hat Nietzsche in seiner ersten „Unzeitgemäßen Betrachtung" diesen Mangel bei einem sonst feinen Stilisten wie D. Fr. Strauß aufgedeckt! Das verbindet jene groteske Metapher du Bois-Reymonds mit dem leeren Reporterstil: hier wie dort wurde das fertige Material der Sprache ganz dilettantisch, roh, aufs Geratewohl gebraucht. Beschäftigte sich einmal ein Dichter näher mit dem Sprachmaterial, so bewies er nur um so deutlicher, wie er seiner Vatersprache entfremdet war; so Robert Hamerling.

Gegen diesen Unfug hatten sich nun zwar längst „gelehrte deutsche Männer, der deutschen Rede Kenner" erhoben und hatten sich auch wiederholt schon in patriotischen Vereinigungen zusammengefunden; die größte Wirkung erreichte der auf Hermann Riegels „Mahnruf" (1885) gegründete „Allgemeine deutsche Sprachverein". Die Hauptarbeit fiel aber, wie immer, einzelnen zu. Vor allen wirkten zwei bewährte Schulmänner. Rudolf Hilde-

brand (1824—1894) hat als Dozent, in Zeitschriften, in Büchern unablässig für die Belebung der Anschauung beim Sprechen und für die Beachtung des Klangs beim Lesen gewirkt; besonders hat sein prächtiges Werkchen „Vom deutschen Sprachunterricht“ (1867) seit der zweiten Auflage (1879) in Schulen und bei Lesern eine lebendige Saat ausgestreut, und andere Sammlungen („Aufsätze und Vorträge“ 1890; „Beiträge zum deutschen Unterricht“, herausgegeben 1897) brachten neue Frucht. Immerhin blieb Hildebrands Einfluß doch wesentlich auf solche Leser beschränkt, die sich berufsmäßig mit der deutschen Sprache beschäftigten. Weitere Kreise zog schon das berühmte Buch „Vom papiernen Stil“ (1889) von Otto Schroeder (geb. 1857). Ihm kam es vor allem auf die Urwüchsigkeit der Rede an; das lahme ungefühlte Deutsch mit seinen hölzernen „derjenige“, „welcher“ als Relativ, „derselbe“ mit seinen pedantischen Unterscheidungen und groben Gleichsetzungen verletzte seine originelle Künstlernatur so gut wie seine historische Kenntnis. Er ging noch energischer, angreifender vor als Hildebrand; es genügte doch noch nicht. Die Zeit verlangte einen Mann mit eisernem Besen; die feinsinnigen Interpreten, die klugen Wortwähler genügten nicht. Befehle wollte man. Sie kamen von Wustmann. Der neue Sprachdiktator gab Befehle. Ohne Ehrfurcht vor den größten Meistern der Sprache, ohne Rücksicht auf die historische Entwickelung, ohne Feinheit des Verständnisses entwarf er sein grammatisches Strafgesetzbuch — und man war entzückt. Es hatte auch seine Vorteile, daß der Angriff der Sprachverbesserer nun auf ein paar augenfällige Mängel konzentriert wurde. Jetzt endlich wurde die ganze schreibende Welt aufmerksam; man studierte dies Büchlein, und in gewissen Punkten ward unzweifelhaft dadurch ein Fortschritt erzielt. Man schreibt jetzt vielfach sauberer als früher, wenn auch nicht kräftiger; und daß man überhaupt in Kreisen, wo sonst das erste beste Wort genügte, sich wieder Mühe gibt, ist an sich ein Segen.

Auch in dieser neuen Aufmerksamkeit auf das Werkzeug der Sprache liegt ein Zeugnis für den Geist des Jahrzehnts. Eine Abkehr von lässigem Gehenlassen liegt auch in der größeren Sorgfalt der Wortwahl und des Satzbaus. Aber das sind doch erst die tieferen Stufen jener „Sammlung“, die Grillparzer in „Des Meeres und der Liebe Wellen“ mit den Worten des Priesters hochpreist:

Sammlung? Mein Kind, sprach das der Zufall bloß?
Wie, oder fühltest du des Wortes Inhalt,
Das du gesprochen, Wonne meinem Ohr? ...
Des Helden Tat, des Sängers heilig Lied,
Des Sehers Schaun, der Gottheit Spur und Walten,
Die Sammlung hat's getan und hat's erkannt,
Und die Zerstreuung nur verkennt's und spottet.

Aber auch die Praktiker in andern Künsten begannen der Technik und dem Werkzeug eine neue Aufmerksamkeit zu schenken. Die vielen jüngeren Kunstschriftsteller, die jetzt mit mehr oder weniger Glück das Resultat ihres Nachgrübelns und ihrer Praxis mitteilten, gehörten ganz wesentlich mit zur Signatur der Zeit: auch sie strebten eine positive Kritik, eine fruchtbare Konzentration auf bestimmte Ziele an. Neben dem Sturmvogel dieser Bewegung, Hermann Helferich (eigentlich Emil Heilbut, geb. 1861: „Neue Kunst" 1887), sind besonders die Männer der Galeriepraxis zu nennen: Julius Lessing in Berlin, Karl Woermann in Dresden („Was uns die Kunstgeschichte lehrt" 1894), Alfred Lichtwark in Hamburg mit seinen zahlreichen kunstpädagogischen Schriften („Blumenkultus" 1897, „Deutsche Königsstädte" 1898), der Direktor der Berliner Nationalgalerie Hugo v. Tschudi („Kunst und Publikum" 1898), dazu ältere wie Woldemar v. Seidlitz in Dresden und Wilhelm Bode in Berlin, dessen Streit mit Anton v. Werner um die Aufgabe der Berliner Kunstakademie zu einer charakteristischen Etappe im Kampf um die neue Kunst und die neue Kunstauffassung überhaupt ward. Auch der Forschungen über die historischen Grundlagen der Kunst bemächtigte sich in den schönen Werken von Ernst Grosse („Die Anfänge der Kunst" 1894) und Karl Bücher („Arbeit und Rhythmus" 1896) ein kräftiger Realismus, der den Auffassungen der jungen Praktiker zugute kam. Besonders bezeichnend ist aber, wie die theoretischen Schriften ausübender Künstler emporschießen. Max Klinger („Malerei und Zeichnung" 1891), Adolf Hildebrand („Das Problem der Form in der bildenden Kunst" 1893), Wilhelm Trübner („Die Verwirrung der Kunstbegriffe" 1898), Max Liebermann („Degas" 1899) suchen die von ihnen praktisch längst vertretenen Anschauungen nun auch mit der Feder geltend zu machen. Aus dem Lager der „Alten" steht ihnen nur Otto Knille („Grübeleien eines Malers über seine Kunst" 1887, 1892) und mit Reden und ähnlichen Manifestationen, Anton v. Werner gegen=

über. Für ein neu aufblühendes Kunstleben ist auch dies Schreiben der Künstler ein beachtenswertes Symptom: sie verlangt es so mit ganzer Seele nach dem neuen Reich der Kunst, daß die Waffen des Praktikers ihnen nicht genügen; und der Anteil ringsum ist groß genug, um sie Erfolge auch bei direkter Ansprache hoffen zu lassen. — Die Summe der neuen Kunstanschauungen suchen dann bedeutende historische Werke zu ziehen: Richard Muther (1860—1909: „Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert" 1893), der leider Vorarbeiten anderer und eigene Arbeit nicht sorgfältig genug schied, gab in geistreicher Zusammenstellung die erste wirklich das ganze Gebiet umfassende und einen Ausblick in die Zukunft ermöglichende Darstellung; Carl Neumann (geb. 1860) schrieb den „Kampf um die neue Kunst" (1896), voll feiner Parallelen zwischen bildender Kunst und Poesie, zwischen Kunst und Wissenschaft, überall reich an fruchtbarer Zusammenfassung und anregender Kritik; Cornelius Gurlitt (geb. 1850) folgte mit seiner „Deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts" (1899). Noch weiter steckten er selbst in seiner „Geschichte der Kunst" (1902) und K. Woermann (geb. 1844) in seiner „Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker" (seit 1900) sich das Ziel.

Im wesentlichen schien doch der Kampf um die neue Kunst bereits entschieden. Die alte konventionelle Kunst mit ihren Theaterhelden und Romaneffekten ist abgetan. Damit ist keineswegs gesagt, daß sie aufgehört hätte. Romane und Theaterstücke vom alten Schnitt werden Tag für Tag fabriziert, und die Romane finden Leser, lobende Kritiker, auch wohl ein Plätzchen in einer literarhistorischen Übersicht. Die Theaterstücke beherrschen trotz alledem und alledem die Bühne, wie in den Tagen, da Schiller schrieb und Kotzebue aufgeführt wurde; und das Berliner Schauspielhaus, das von allen bedeutenden Werken der neuen dramatischen Kunst nur eine kurze Zeit lang „Hannele" und ganz vereinzelt einmal ein Stück von Anzengruber gegeben hat, ist für die Blumenthal und Lubliner, Skowronnek und Lauff jederzeit zu haben. Wie schrieb doch Platen in der „Verhängnisvollen Gabel" (1826):

> Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne bloß,
> Und verbannet fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
> Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Übels Quell,
> Preist man Claurens Albernheiten und verbietet Schillers Tell!

Dennoch steht es heute nicht, wie zur Zeit von A. W. Schlegels Klage. Die wirkliche Literatur ist nicht mehr Eigentum weniger; das Volk liest nicht nur Unliterarisches. Ein deutliches Gefühl, was ein Kunstwerk ist und was ein „Schmöker", bildet sich aus.

Auch die Kritik hat sich verjüngt. Daß sie, wie gewöhnlich, einen Schritt hinter der Produktion zurückbleibt, ist schließlich ihr Recht; der Schwimmmeister muß auf festem Boden bleiben, wenn er die jungen Schwimmer leiten, lehren, retten will. Unsere Kritik die in der vorigen Generation gerade durch die energische, doktrinäre Einseitigkeit der Hart, der Schlenther und Brahm, der norddeutschen Kritiker überhaupt eine rühmliche, fördernde Wirkung ausgeübt hat, ist jetzt überwiegend im „Reich" zu dem Impressionismus Lemaîtres und Hermann Bahrs übergegangen, während umgekehrt Wiener Kritiker wie Rudolf Lothar (geb. 1865: „das deutsche Drama der Gegenwart" 1905) jetzt dazu neigen, ihr Urteil auf Prinzipien zu begründen. Kunstrichter wie Franz Servaes (geb. 1862: „Präludien" 1899), Alfred Kerr (geb. 1867: „Das neue Drama" 1905) und Felix Poppenberg (geb. 1869: „Bibelots" 1905) suchen vor allem den Eindruck, den sie von einem Kunstwerk empfangen haben, möglichst genau und vollständig wiederzugeben. Sie stellen sich zu den Kunstwerken, wie die impressionistischen Autoren zur Natur: ihre angeborenen Neigungen, ihren Geschmack und ihre persönlichen Ansprüche wollen sie nicht unterdrücken, aber nur als Mittel zur Prüfung der auf sie geübten Wirkungen verwenden.

Durchweg hat sich der Stil der Rezensionen gehoben. Fast sieht es aus, als würden wir eine Zeit erleben können, wie Georg Brandes sie einmal in seinem Vaterlande erlebt haben will. Er sagt von den dänischen jungen Schriftstellern des Geschlechts von 1870:

> Sie betrachteten es als ihre Aufgabe und Pflicht, die Prosa mit nicht geringerer Sorgfalt zu behandeln, als ihre Väter und Großväter auf den Vers verwendet. Auch keinen Zeitungsartikel mochten sie aus der Hand geben, der nicht in bezug auf Stimmung oder Anschaulichkeit ein Kunstwerk gewesen wäre. Ein altes Sprichwort sagt: Worte haben ihren Wert gleich Münzen. Diese jungen Schriftsteller schieden jedwede Wortmünze als wertlos aus, deren Gepräge durch den Gebrauch verwischt worden. Man ersetzte gewissenhaft die abstrakten oder philosophischen Ausdrücke, bei denen niemand mehr etwas empfand noch dachte, durch frische Vorstellungsbezeichnungen, welche Bilder hervorriefen, Erinnerungen heraufbeschworen. Man wandte sich mittels des Auges und des Ohres an den Gedanken und versäumte nicht, die Sinne des Lesers zu unterhalten, sich seines Nervensystems zu bemächtigen, wenn es galt, auf seinen Verstand Eindruck zu machen.

Gerade dies ist die Methode unserer jüngeren Kritiker, die ja durchweg von Brandes und von Jacobsen — über den er an jener Stelle spricht — gelernt haben. Natürlich kann auch dies Verfahren übertrieben werden. Es scheint auch mir ein Mißbrauch der impressionistischen Methode, wenn ein junger Rezensent von dem Innsbrucker Volkstheater sagt: „Die Bauern spielen sozusagen mit dicken Backen. Es kracht alles. Sie haben ein vollgegessenes Temperament. Ihre Bühne riecht nach Frischgeselchtem . . .“ Dennoch muß ich gestehen, daß ich durch diese „frischen Vorstellungsbezeichnungen“ über das Spiel jener Bauerndilettanten eine sehr viel deutlichere Vorstellung empfange, als mir etwa folgende Stelle aus einer Rezension Rötschers über Marie Seebach als Gretchen im „Faust“ (8. Juni 1857) gibt:

„Ihr Ton ist sowohl beseelt als begeistigt, d. h. er spiegelt sowohl die Zustände der Seele, die Stimmungen des Gemüts in guter Mannigfaltigkeit, als die Ruhigkeit des bewußten Geistes in zarten Abstufungen ab . . . Die Bewegungen der Künstlerin halten sich in schönem Maße und streben überall nach Bedeutsamkeit.“

Wie blaß wirkt das durch die abstrakten Ausdrücke! Wollte man in die eigentlichen Tiefen der philosophischen Kunstkritik hineingreifen, so könnte man Proben geben, neben denen jener impressionistische Exzeß vollends harmlos erscheinen würde.

Auf die Sprache unserer Kritiker hat neben den großen Mustern, Lessing, Brandes, Lemaître, besonders auch Nietzsches Stil gewirkt. Der Aphorismus, bei uns eine junge Kunst, ist eine Lieblingswaffe geworden, die vielfach mit großer Eleganz und Sicherheit gehandhabt wird. Daß sie als selbständige Gattung seltener auftritt, liegt gerade mit an dem großen Bedarf an pointierten Sätzen in der heutigen Prosa. Wir haben immerhin ein vortreffliches Büchlein von Peter Sirius (Otto Kimmig, geb. 1858: „1001 Gedanken“ 1899), und Paul Nikolaus Coßmann (geb. 1869) hat in seinen „Aphorismen“ (1898) uns eine Sammlung geschenkt, die durch Gesundheit des Inhalts wie durch Gewandtheit der Form sich das Recht erobert, ein Wort des geistreichen und tiefdenkenden Franzosen Chamfort als Motto zu gebrauchen: „Man muß den Mut haben, Meinungen auszusprechen, welche keinen Anstoß erregen.“ Von solchen und ähnlichen Aussprüchen gilt des Autors Wort: „Ein Aphorismus ist ein kleines Haus mit weitem Fernblick.“ Auch er ist ein Aristokrat, der in witzig parodistischen

Sätzen die „Philosophie des Pöbels" (auch des „Lehrpöbels") gibt; aber das junkerliche Umherspritzen mit Paradoxien ist ihm zuwider: „Ernst sein ist alles." Und dieser tiefernste Idealismus erfüllt auch geringere Aphorismensammlungen, wie die von Em. Wertheimer (geb. 1879) und August Pauly (geb. 1850: 1905); ja in den voltairianischen „Phantasien eines Realisten" (1899) von Lynkeus (Jos. Popper, geb. 1838) kehrt gelegentlich mit der Kunst der kleinen philosophischen Erzählung und des aufklärenden Dialogs, wie sie die Enzyklopädisten pflegten, etwas von dem großen Schwung ihrer Menschenliebe wieder.

In dieser Gesinnung begegnen sich die Jüngsten mit den mächtigen Führern des Volkes. Gegen Ende des Jahrhunderts erschien ein Werk, mit dessen monumentaler Bedeutung auch hervorragende Leistungen von rein literarischer Art schwer zu ringen vermögen. Die Erinnerung an große Taten überstrahlte fast die Schöpfungen der Phantasie; und glänzende Aussprüche, die als Ergebnis eines langen Lebens voller Kraft und Tapferkeit hervorsprangen, brachten mächtiger als zusammengetragene Sprüche die Gewalt des Wortes zur Geltung. Bismarcks „Gedanken und Erinnerungen" führten den Zug der Heroen, die das neue Reich schufen, noch einmal über die Brücke, die von dem Himmel zur Erde gespannt ist. Und er selbst, ihr Führer, entfaltete hier noch einmal den Glanz seiner siegreichen Rede, seiner glänzenden Charakteristik, seines leidenschaftlich patriotischen Ernstes.

Dieser leidenschaftliche Ernst ist allen Heroen gemein, die unsere Jugend verehrt: Bismarck, Nietzsche, Menzel, Böcklin, Helmholtz, Mommsen, und wen wir sonst bewundern. Daß es größere Dichter gab, als jetzt leben, daß es größere Zeiten gab, als wir erleben — wir wissen es alle. Aber was in unsern Tagen sich regt, ist uns frohe Botschaft von großen Dichtern und großen Zeiten der Zukunft. Wie in Ulrich v. Huttens Zeit erwachen die Geister und fühlen, es sei eine Freude, zu leben. Aus den entgegengesetzten Lagern stellen wir jenen Klagen des „Rembrandtdeutschen", die doch um kaum zehn Jahre zurückliegen, zwei Zeugnisse entgegen. Richard Dehmel schreibt:

> Als wenn wir nicht in einer Renaissance lebten, genau so heilig und furchtbar, so empfindsam und brutal, so todestoll und lebensträchtig wie die des Tre- bis Cinquecento mit ihren Genies: von Dante, Petrarca, Boccaccio bis Ariosto, Tasso, Luther, Shakespeare: von Giotto, Botticelli

und van Eyck bis Michelangelo, Rafael, Holbein, Dürer: alle im Wettkampf, gerade wie bei uns seit Lessing, mit einer Unzahl großer und kleiner Talente, Schulen und Cliquen!

Und in den „Blättern für die Kunst" heißt es in gleich begeistert freudigem Hervorsprudeln der Gedanken:

Daß ein Strahl von Hellas auf uns fiel, daß unsere Jugend jetzt das Leben nicht mehr niedrig, sondern glühend anzusehen beginnt: daß sie im Leiblichen und Geistigen nach schönen Maßen sucht: daß sie von der Schwärmerei für seichte allgemeine Bildung und Beglückung sich ebenso gelöst hat als von verjährter, landsknechtischer Barbarei: daß sie die steife Gradheit, sowie das Geduckte, Lastentragende der Umlebenden als häßlich vermeidet und freien Hauptes schön durch das Leben schreiten will: daß sie schließlich auch ihr Volkstum groß und nicht im beschränkten Sinne eines Stammes auffaßt: darin finde man den Umschwung des deutschen Wesens bei der Jahrhundertwende.

Nicht jede Hoffnung wird sich erfüllen, nicht jede Abwehr früherer Art sich als berechtigt erweisen. Aber wir glauben an die Kraft des wiedererwachten Idealismus; wir glauben an die Macht der deutschen Volksseele; wir glauben an den Ernst der Künstler von heute. Und deshalb glauben wir mit Stefan George an eine glänzende Wiedergeburt in der Kunst — und nicht nur in der Kunst. Ein neues Leben, eine neue Kultur muß dem größten der lebenden Völker erblühen, eine Zeit, die Kraft der Herrschaft eint mit Zartheit des Empfindens und Sicherheit des Erkennens mit Schönheit des Gestaltens. Die Zeit muß kommen, wenn wir uns nur jene beiden Mächte zu wahren wissen, die Goethe den Deutschen als die deutschesten ans Herz legte: Ernst und Liebe. Freilich haben sie auch heut der Feinde fast zu viel. Aber wenn der Ernst und die Liebe siegen, dann beherrscht deutscher Geist die Welt und auf lange die Zeiten. Und darauf vertrauen wir, wie Gottfried Keller darauf vertraute, als er vor vierzig Jahren beim „Großen Schillerfest" das künftige Geschick unserer Kunst und unseres Volkes am Festfeuer erblickte:

Seine unsichtbaren Hüter
Lehnten am Standartenschaft
In den goldnen Waffenröcken:
Das *Gewissen* und die *Kraft*!

Annalen

Durchweg habe ich bei meinem Buch neben dem wissenschaftlichen den praktischen Zweck im Auge zu behalten gesucht. Wo er es zu fordern schien, habe ich auch kleine Wiederholungen nicht gescheut. Als eine Art Repetition möchte ich auch die folgenden „Annalen“ auffassen, deren Inhalt in bezug auf Auswahl und Verteilung der Daten zum Text in innigster Beziehung steht. Sie wollen nicht nur künstlerisch wertvolle, sondern auch bloß charakteristische Werke verzeichnen, so daß die Aufnahme nicht als Werturteil aufzufassen ist.

Ihre Anordnung ist innerhalb der einzelnen Jahre durch die Gattung bestimmt: Drama, Epos (die Novellen in der Regel nach den Romanen), Lyrik, Didaktik, Wissenschaftliche Literatur und Verwandtes, Literaturgeschichte, Außerdeutsche Literatur, Politische und kulturhistorische Ereignisse von literarischer Bedeutung.

1800. „Maria Stuart“. — Jean Pauls „Titan“. — Tieck „Poetisches Journal“.

1801. „Jungfrau von Orleans“. — J. J. Engel „Herr Lorenz Stark“. — Tiedges „Urania“.

1801—1804. A. W. Schlegels Vorlesungen in Berlin.

1802. Novalis' Schriften erschienen.

1803. „Braut von Messina“. — Hebels „Alemannische Gedichte“. E. M. Arndts „Gedichte“.

1804. „Wilhelm Tell“.

1805. Herders „Cid“. — Krummacher „Parabeln“. — Goethe „Winckelmann und sein Jahrhundert“. — Schillers Tod.

1806. „Des Knaben Wunderhorn“. — Schlacht bei Jena.

1807. Fichtes „Reden an die deutsche Nation“. Arndts „Geist der Zeit“.

1808. „Faust“ Erster Teil erschienen. Kleists „Penthesilea“. — „Trösteinsamkeit“, herg. von Achim v. Arnim. — Fr. Schlegel „Sprache und Weisheit der Inder“. A. v. Humboldt „Ansichten der Natur“.

1808 f. J. P. Hebel „Rheinländischer Hausfreund“.

1809. „Pandora“. Zacharias Werner „Der 24. Februar“. — „Die Wahlverwandtschaften“. — Wilhelm von Humboldt Leiter des Unterrichtswesens in Preußen.

1810. H. v. Kleist „Käthchen von Heilbronn“. — Ders.: „Erzählungen“. Arnims „Gräfin Dolores“. — Jahn „Deutsches Volkstum“. Niebuhrs Vorlesungen über Römische Geschichte. — Eröffnung der Universität Berlin.

1811. Arnim „Halle und Jerusalem“. Kleist „Der zerbrochene Krug“ erschienen. — Goethes „Dichtung und Wahrheit“ beginnt zu erscheinen. Fouqué „Undine“. Justinus Kerner „Reiseschatten“. — Niebuhrs Römische Geschichte beginnt.

1812. Tieck „Phantasus“. „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm. (—1815).

1813. Müllners „Schuld“. — Th. Körners Tod.

1813—15. Freiheitskriege.

1814. Chamisso „Peter Schlemihl". — Körners „Leier und Schwert. — Görres „Rheinischer Merkur". — W. Scott „Waverley".
1814—22. E. Th. A. Hoffmann Erzählungen.
1815. Goethe „Des Epimenides Erwachen". — Schenkendorfs und Uhlands Gedichte. — Bundesakte vom 8. Juni.
1815 f. Bérangers Lieder.
1816. Arnold „Der Pfingstmontag". — Goethes „Italienische Reise erschienen. Claurens „Mimili". — K. Lachmann „Über die ursprüngliche Gestalt des Gedichtes von der Nibelungen Not".
1817. Grillparzers „Ahnfrau". — Arnim „Kronenwächter". Brentano „Kasperl und Annerl". — Claus Harms „75 Thesen". Wartburgfest.
1818. Grillparzer „Sappho". — Ernst Schulzes „Bezauberte Rose". — W. Müllers „Müllerlieder".
1819. Goethes „Westöstlicher Diwan". — Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung". J. Grimm „Deutsche Grammatik". — Ermordung Kotzebues.
1820. K. Malß „Der alte Bürgerkapitän".
1821. Grillparzers „Goldenes Vlies". Kleists „Herrmannsschlacht" und „Prinz von Homburg" aus dem Nachlaß herausg. — Goethe „Wilhelm Meisters Wanderjahre". — Platens Gedichte. Tiecks Gedichte. W. Müller „Lieder der Griechen". — Napoleon gest. Aufstand der Griechen. Webers „Freischütz".
1821 f. Tiecks Novellen.
1821—1850. Blüte der leichten Erzählungsliteratur.
1822. Rückert „Östliche Rosen" und „Liebesfrühling". Heine „Gedichte". — Uhland „Walther von der Vogelweide". — Erste Naturforscherversammlung.
1823. Raimund „Der Barometermacher auf der Zauberinsel". — F. Ch. Schlosser „Geschichte des 18. Jahrhunderts.
1824. Grabbe „Don Juan und Faust". Raimund „Diamant des Geisterkönigs". — L. Ranke „Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber".
1824—28. Zschokke Ausgewählte Schriften.
1825. Grillparzer „König Ottokars Glück und Ende". — Abr. Em. Fröhlichs Fabeln. — Thronbesteigung König Ludwigs von Bayern.
1826. Platens „Verhängnisvolle Gabel". — Tieck „Aufruhr in den Cevennen". Heine „Reisebilder". Eichendorff „Aus dem Leben eines Taugenichts". W. Hauff „Lichtenstein". Aurbacher „Volksbüchlein". — Hölderlins Gedichte erschienen. J. Kerner „Gedichte". — Rückerts „Makamen". — Begründung der „Monumenta Germaniae historica". Lachmanns Ausgabe des Nibelungenliedes.
1827. Spindler „Der Jude". Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes. — Heine „Buch der Lieder". Zedlitz „Totenkränze". Hauff „Phantasien im Bremer Ratskeller". — W. Menzel „Die deutsche Literatur".
1827—32. Goethes Werke, Ausgabe letzter Hand, in 40 Bänden.
1828. Grillparzers „Ein treuer Diener seines Herrn". Raimund „Alpenkönig und Menschenfeind". — Platen „Gedichte". — J. Grimm „Rechtsaltertümer". — V. Hugo „Les orientales".
1828—29. Goethes Briefwechsel mit Schiller erschienen.

1829. Platen „Der romantische Oedipus".
1830. Anastasius Grün „Der letzte Ritter". — Pückler „Briefe eines Verstorbenen". — Julirevolution.
1830—34. Börne „Briefe aus Paris".
1831. Grillparzer „Des Meeres und der Liebe Wellen". Grabbe „Napoleon". Mosen „Ritter Wahn". — Anastasius Grün „Spaziergänge".
1832. Goethe „Faust", Zweiter Teil, erschienen. Immermann „Merlin" und „Alexis". — Wil. Alexis „Cabanis". Mörike „Maler Nolten". Rehfues „Scipio Cicala". — Lenau „Gedichte". — K. J. Weber „Demokritos" erschienen (—1835) — Goethes Tod. Hambacher Fest.
1833. Raimund „Der Verschwender". — Platen „Die Abassiden". — Spitta „Psalter und Harfe". — K. Mayer „Gedichte". — Heine „Französische Zustände". — Rahel „Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" erschienen. — George Sand „Lélia".
1834. Grillparzer „Der Traum ein Leben". — Sealsfield „Der Virey und die Aristokraten". — Leop. Schefer „Laienbrevier". — Ranke „Römische Päpste" (—1836). Hase „Kirchengeschichte". — Wienbarg „Ästhetische Feldzüge". — Selbstmord der Charlotte Stieglitz. Zollverein.
1835. G. Büchner „Dantons Tod". Grabbe „Hannibal". Gutzkow „Nero". Lenau „Faust". — Bauernfeld „Bürgerlich und Romantisch". — Bettina „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde". „Charlotte Stieglitz." „Ein Denkmal" erschienen. Gutzkow „Wally". Th. Mundt „Madonna". — D. Fr. Strauß „Leben Jesu". — Gervinus „Geschichte der deutschen Nationalliteratur". — W. Menzels Denunziation.
1836. Immermann „Die Epigonen". Biernatzky „Die Hallig". G. Büchner „Lenz". — Feuchtersleben „Gedichte". — Heine „Romantische Schule".
1836—39. Rückert „Weisheit des Brahmanen".
1837. Grillparzer „Die Jüdin von Toledo". Halm „Griseldis". — Lenau „Savonarola". — Eichendorff „Gedichte". Annette v. Droste „Gedichte". Reinick „Liederbuch eines Malers". — Eckermann „Gespräche mit Goethe" erschienen. — Protest der Göttinger Sieben.
1838. Grabbe „Hermannsschlacht". — Meinhold „Die Bernsteinhexe". — Ed. Mörike, Freiligrath: Gedichte. — Feuchtersleben „Diätetik der Seele".
1839. Gutzkow „Richard Savage". — Immermann „Münchhausen". — Ranke „Deutsche Geschichte" (—1847).
1840. Hebbel „Judith". Grillparzer „Weh dem, der lügt". — Tieck „Vittoria Accorombona". Wil. Alexis „Der Roland von Berlin". Bettina „Die Günderode". Immermann „Tristan und Isolde". — Geibel „Gedichte". — Heine „Über Börne". E. M. Arndt „Erinnerungen". — Thronbesteigung Friedrich Wilhelms IV.
1840 f. Heines Zeitgedichte.
1841. Hebbel „Judith" erschienen, „Genoveva". Niebergall „Der Datterich". — Jer. Gotthelf „Uli der Knecht". Sealsfield „Das Kajütenbuch". — Hoffmann v. Fallersleben „Unpolitische Lieder". G. Herwegh „Gedichte eines Lebendigen". Gedichte von Hebbel und Betty Paoli. — L. Feuerbach „Wesen des Christentums".
1842. Halm „Der Sohn der Wildnis". — Lenau „Albigenser". — Dingelstedt

„Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters“. Strachwitz „Lieder eines Erwachenden“. Sallet „Laienevangelium“. — „Der neue Pitaval“. — Mundt „Geschichte der Literatur der Gegenwart“. — Eugène Sue „Les mystères de Paris“ (—1843). — Brand von Hamburg.

1843. Prutz „Die politische Wochenstube“. — Meinhold „Die Bernsteinhexe“ erschienen. — Th. Storm, Th. u. T. Mommsen „Liederbuch dreier Freunde“. — H. Kurz „Schillers Heimatjahre“. — Varnhagen „Denkwürdigkeiten“ (—1846).

1843—54. Auerbach „Schwarzwälder Dorfgeschichten“.

1844. Gutzkow „Zopf und Schwert“. Hebbel „Maria Magdalena“. — Bettina „Frühlingskranz“. — Heine „Neue Gedichte“. Annette von Droste „Gedichte“ (zweite Sammlung). Heine „Deutschland. Ein Wintermärchen“. — Ronge und der Deutschkatholizismus.

1844—50. Stifter „Studien“.

1845. Holtei „Theater“. — Scherenberg „Gedichte“. — Arndt „Schriften für und an seine lieben Deutschen“. Dahlmann „Geschichte der Französischen Revolution“. Max Stirner „Der Einzige und sein Eigentum“. Feuerbach „Wesen der Religion.“ — Vilmar „Geschichte der deutschen Nationalliteratur“. — R. Wagner „Tannhäuser“.

1845—58. A. v. Humboldt „Kosmos“. 1845 f. „Fliegende Blätter“.

1846. W. Alexis „Die Hosen des Herrn von Bredow“. Gräfin Hahn „Sibylle“. — G. Keller „Gedichte“. L. Pfau „Gedichte“. Freiligrath „Ein Glaubensbekenntnis“ und „Ça ira“.

1847. Gutzkow „Uriel Acosta“. Laube „Die Karlsschüler“. G. Freytag „Die Valentine“ und „Graf Waldemar“. — Heine „Atta Troll“. — W. v. Humboldt „Briefe an eine Freundin“ erschienen.

1847—58. Fr. Th. Vischer „Ästhetik“.

1848. Griepenkerl „Robespierre“. — Grillparzer „Der arme Spielmann“. Kompert „Aus dem Ghetto“. — Geibel „Juniuslieder“. Strachwitz „Neue Gedichte“. Kopisch „Gedichte“. — Goethes Briefe an Frau von Stein erschienen. Wackernagel „Literaturgeschichte“ (—1856). — Begründung des „Kladderadatsch“ und der „Grenzboten“. — Revolution.

1849. Scherenberg „Waterloo“. — Redwitz „Amaranth“. — Freiligrath „Neuere politische und soziale Zeitgedichte“ (—1850). — Justinus Kerner „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit“. — Laube Direktor des Burgtheaters.

1850. O. Ludwig „Erbförster“ erschienen. B. Auerbach „Andre Hofer“. — Gotthelf „Elsi, die seltsame Magd“. Gutzkow „Ritter vom Geist“ (—1851). — Bodenstedt „1001 Tag im Orient“. R. Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft“. Danzel „Lessings Leben und Werke“ (—1854). — Konferenz von Olmütz.

1851. Hebbel „Herodes und Marianne“. — Holtei „Die Vagabunden“. Roquette „Waldmeisters Brautfahrt“. — Heine „Romanzero“. Annette v. Droste „Das geistliche Jahr erschienen. Bodenstedt „Lieder des Mirza Schaffy“. Th. Fontane „Gedichte“. J. Sturm „Gedichte“. G. Keller „Neuere Gedichte“. — Schopenhauer „Parerga und Paralipomena“. W. H. Riehl „Land und Leute“. Droysen „Leben Yorks“. — Londoner Weltausstellung.

1851—55. G. Keller „Der grüne Heinrich". — 1851—53. Ruskin „The stones of Venice".

1852. O. Ludwig „Die Makkabäer". — Wil. Alexis „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht". Th. Storm „Immensee". Kl. Groth „Quickborn". — R. Wagner „Oper und Drama". K. Vogt „Bilder aus dem Tierleben". — Staatsstreich Napoleons III.

1852—54. W. Jordan „Demiurgos".

1852—72. Kuno Fischer „Geschichte der neueren Philosophie".

1853. Hebbel „Gyges und sein Ring". — Stifter „Bunte Steine". Marie v. Nathusius „Aus dem Tagebuch eines armen Fräuleins". — Th. Storm „Gedichte".

1853—56. Krimkrieg.

1854. Halm „Fechter von Ravenna". G. Freytag „Die Journalisten". — Wil. Alexis „Isegrimm". Th. Mügge „Afraja". Scheffel „Trompeter von Säkkingen". — J. G. Fischer „Gedichte". — Th. Mommsen „Römische Geschichte" begonnen. L. Häusser „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrichs des Großen bis zur Gründung des deutschen Bundes" (—1857). K. Vogt „Köhlerglaube und Wissenschaft".

1855. Hebbel „Agnes Bernauer". — H. Kurz „Der Sonnenwirt". G. Freytag „Soll und Haben". P. Heyse „Novellen". — Giesebrecht „Geschichte der deutschen Kaiserzeit". J. Burckhardt „Cicerone". L. Büchner „Kraft und Stoff". H. Hettner „Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts" (—1870).

1856. Laube „Graf Essex". Brachvogel „Narciß". — Otto Ludwig „Zwischen Himmel und Erde". G. Keller „Leute von Seldwyla" Erster Teil. Auerbach „Barfüßele". W. H. Riehl „Kulturgeschichtliche Novellen". — H. v. Sybel „Über den Stand der neueren deutschen Geschichtschreibung".

1856—64. Lotze „Mikrokosmus".

1856—77. Gregorovius „Wanderjahre".

1857. W. Raabe „Aus der Chronik der Sperlingsgasse". Spielhagen „Clara Vere". Scheffel „Ekkehard". — Gerok „Palmblätter". — Flaubert „Mme. Bovary".

1858. E. M. Arndt „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Frh. v. Stein". — Hamerling „Venus im Exil". — Gedichte der Luise Hensel, herg. v. H. Kletke. — R. Gottschall „Poetik".

1858—61. Gutzkow „Der Zauberer von Rom". 1858 f. „Preußische Jahrbücher".

1859. Freytag „Die Fabier". — Gregorovius „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter" (—1873). — G. Eliot „Adam Bede". — Ch. Darwin „Origin of species".

1859 f. H. Grimm „Essays". — 1859—62. G. Freytag „Bilder aus der deutschen Vergangenheit". — 1859—61. H. Th. Buckle „History of civilisation".

1860. Fritz Reuter „Franzosentid". Spielhagen „Problematische Naturen". — B. Goltz „Typen der Gesellschaft". J. Burckhardt „Kultur der Renaissance in Italien". G. Semper „Der Stil" (—1864). — Garibaldi in Sizilien.

1861. Storm „Drei Novellen". — Aufhebung der Leibeigenschaft.

1861—65. Amerikanischer Sezessionskrieg.

1862. Hebbel „Nibelungen". Fr. Th. Vischer „Faust", III. Teil. R. Wagner

„Die Meistersinger von Nürnberg". — Scheffel „Ekkehard" erschienen. — Ibsen „Komödie der Liebe". Turgenjew „Väter und Söhne". Flaubert „Salammbô".

1862 f. Fontane „Wanderungen durch die Mark Brandenburg".

1862—66. Preußischer Verfassungskonflikt.

1863. Fritz Reuter „Festungstid". Riehl „Geschichten aus alter Zeit" (—1865). — Freytag „Technik des Dramas". — Ibsen „Kronprätendenten". Renan „Leben Jesu".

1864. Halm „Wildfeuer". — Fritz Reuter „Stromtid". Freytag „Verlorene Handschrift". Raabe „Der Hungerpastor". Wilbrandt „Geister und Menschen". Ebers „Eine ägyptische Königstochter".

1865. Auerbach „Auf der Höhe". W. Raabe „Drei Federn". — K. Stieler „Bergbleameln". — Eugen Dühring „Der Wert des Lebens". G. Waitz „Deutsche Verfassungsgeschichte" (2. Aufl.). — Julian Schmidt „Geschichte der deutschen Nationalliteratur seit Lessings Tode" (—1867). — Edmond und Jules de Goncourt „Germinie Lacerteux". Tolstoi „Krieg und Frieden".

1866. Bauernfeld „Aus der Gesellschaft". — Hamerling „Ahasverus in Rom". Fritz Reuter „Dörchläuchting". Spielhagen „In Reih und Glied". F. v. Saar „Innocens". — F. A. Lange „Geschichte des Materialismus". — Ibsen „Brand". — Preußisch-österreichischer Krieg.

1866—68. H. Lingg „Die Völkerwanderung".

1866—72. Justi „Winckelmann".

1867. Lindner „Brutus und Collatinus". — Raabe „Abu Telfan". H. Hopfen „Verdorben zu Paris". — Schack „Gedichte". Scheffel „Gaudeamus". — Ibsen „Peer Gynt". Goncourt „Manette Salomon".

1868. Heyse „Colberg". — M. Greif „Gedichte". Ada Christen „Lieder einer Verlorenen". — Haeckel „Natürliche Schöpfungsgeschichte". — W. Scherer „Zur Geschichte der deutschen Sprache".

1868 f. Jordan „Die Nibelunge".

1869. Hamerling „König von Sion". Auerbach „Landhaus am Rhein". Spielhagen „Hammer und Amboß". — Grisebach „Der neue Tanhäuser". W. Jensen „Gedichte". — Ed. v. Hartmann „Philosophie des Unbewußten". Dühring „Kritische Geschichte der Philosophie". — Flaubert „L'éducation sentimentale".

1870. Anzengruber „Pfarrer von Kirchfeld". — W. Raabe „Der Schüdderump". W. Busch „Der heilige Antonius". — H. Lorm „Gedichte". — R. Haym „Die Romantische Schule". — Mark Twain „The Innocent's abroad". — Unfehlbarkeitserklärung. Aufrichtung des Königreichs Italien.

1870—71. Deutsch-französischer Krieg.

1871. Anzengruber „Der Meineidbauer". Alb. Lindner „Die Bluthochzeit". W. Jordan „Durch Ohr". — Luise von François „Die letzte Reckenburgerin". C. F. Meyer „Huttens letzte Tage". W. Busch „Die fromme Helene".

1871—77. Ruskin „Fors Clavigera". — 1871 f. Zola „Les Rougon-Macquart".

1872. Anzengruber „Die Kreuzelschreiber". Laube „Demetrius". Grillparzer

„Jüdin von Toledo", „Libussa" u. a. erschienen. — G. Freytag „Die Ahnen" (—1880). G. Keller „Sieben Legenden". Fr. Halm „Novellen" erschienen. — D. Fr. Strauß „Der alte und der neue Glaube". K. Hase „Ideale und Irrtümer". Fr. Nietzsche „Die Geburt der Tragödie". H. Grimm „Leben Raphaels". — G. Brandes „Die Literatur des 19. Jahrhunderts in ihren Hauptströmungen" (—1876). — Bismarcks Canossa-Rede.

1873. L'Arronge „Mein Leopold". — Heyse „Kinder der Welt". — Bret Harte „Californische Erzählungen" deutsch erschienen. Ibsen „Kaiser und Galiläer".

1873—76. Nietzsche „Unzeitgemäße Betrachtungen".

1874. Wilbrandt „Arria und Messalina". Anzengruber „Der G'wissenswurm". — G. Keller „Leute von Seldwyla" Zweiter Teil. Auerbach „Waldfried". W. Jordan „Nibelunge" Zweiter Teil. — Graf Schack „Nächte des Orients". Bodenstedt „Aus dem Nachlaß des Mirza Schaffy". — Haeckel „Anthropogenie". Scherr „Menschliche Tragikomödie". Treitschke „Zehn Jahre deutscher Kämpfe". — Flaubert „La tentation de St. Antoine".

1874f. Hillebrand „Zeiten, Völker und Menschen". — „Deutsche Rundschau". — 1874—76 Tolstoi „Anna Karenina".

1875. Rosegger „Schriften des Waldschulmeisters". J. Wolff „Rattenfänger von Hameln". — Björnson „Ein Fallissement".

1876. Anzengruber „Doppelselbstmord". G. v. Moser „Der Veilchenfresser". — P. Heyse „Im Paradiese". Spielhagen „Sturmflut". Ferd. v. Saar „Novellen aus Österreich". M. v. Ebner „Bozena". Kl. Groth „Ut min Jungsparadies". K. E. Franzos „Aus Halbasien". C. F. Meyer „Jürg Jenatsch". F. Dahn „Kampf um Rom". — Fechner „Vorschule der Ästhetik". — Schliemanns Funde in Mykenä und Ilios. Wagner „Ring des Nibelungen".

1876f. Festspiele in Bayreuth.

1877. G. Ebers „Uarda". K. E. Franzos „Juden von Barnow". Th. Storm „Aquis submersus". J. Wolff „Der wilde Jäger". — E. v. Wildenbruch „Lieder und Gesänge". — H. Grimm „Vorlesungen über Goethe". Kürnberger „Literarische Herzenssachen". — Ibsen „Stützen der Gesellschaft". Flaubert „Trois Contes". J. P. Jacobsen „Frau Marie Grubbe".

1877f. J. Janssen „Geschichte des deutschen Volkes".

1878. Anzengruber „Das vierte Gebot", „Das Jungferngift", „Die Trutzige", L'Arronge „Dr. Klaus". — G. Keller „Züricher Novellen". G. Ebers „Homo sum". Th. Storm „Renate". F. W. Weber „Dreizehnlinden" erschienen. — Leutholds Gedichte erschienen. W. Baumbach „Lieder eines fahrenden Gesellen". — Mauthner „Nach berühmten Mustern". — Goncourt „La fille Élisa". — Funde von Pergamon. Attentate auf Kaiser Wilhelm. Sozialistengesetz. Berliner Konferenz.

1878—79. Nietzsche „Menschliches Allzumenschliches".

1879. Wildenbruch „Harold". — Fr. Th. Vischer „Auch Einer". — R. Hildebrand „Vom deutschen Sprachunterricht", 2. Aufl. — Ibsen „Nora".

1879f. Treitschke „Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert".
1879—80. G. Keller „Der Grüne Heinrich", zweite Bearbeitung.
1880. P. Lindau „Gräfin Lea". — C. F. Meyer „Der Heilige". Wildenbruch „Meister von Tanagra". J. Wolff „Tannhäuser". Steinhausen „Irmela". — M. v. Ebner-Eschenbach „Aphorismen". — Scherer „Geschichte der deutschen Literatur" (—1883). R. Haym „Herder". — J. P. Jacobsen „Niels Lyhne". Zola und Freunde „Les soirées de Médan".
1881. G. Keller „Das Sinngedicht". Hopfen „Mein Onkel Don Juan". K. E. Franzos „Ein Kampf ums Recht". — F. W. Weber „Gedichte". — Nietzsche „Morgenröte". — Ibsen „Die Gespenster". Flaubert „Bouvard et Pécuchet".
1882. Wildenbruch „Die Karolinger", „Der Mennonit". — A. Niemann „Bakchen und Thyrsosträger". H. Seidel „Jorinde" (später „Leberecht Hühnchen"). K. Bleibtreu „Dies irae". — Fr. Th. Vischer „Lyrische Gänge". — Nietzsche „Die fröhliche Wissenschaft". — H. u. J. Hart „Kritische Waffengänge". — Ibsen „Der Volksfeind". — Wagner „Parsifal".
1883. Fitger „Von Gottes Gnaden". Anzengruber „Der Sternsteinhof" (—1884). Kretzer „Die Verkommenen". Niemann „Die Grafen von Altenschwerdt". Th. Fontane „Schach v. Wuthenow". H. Hoffmann „Der Hexenprediger". M. v. Ebner „Oversberg". C. F. Meyer „Das Leiden eines Knaben". H. v. Stein „Helden und Welt". — G. Keller „Gesammelte Gedichte". Prinz Schönaich „Dichtungen". H. Hopfen „Gedichte". Trojan „Scherzgedichte". — M. Nordau „Die konventionellen Lügen der Kulturmenschheit".
1883f. Erich Schmidt „Lessing".
1883—91. Fr. Nietzsche „Also sprach Zarathustra".
1884. Wildenbruch „Christoph Marlow". O. Blumenthal „Der Probepfeil". — Anzengruber „Der Schandpfleck". E. Marriot „Der geistliche Tod". H. Hoffmann „Im Lande der Phäaken". C. F. Meyer „Die Hochzeit des Mönchs". — D. v. Liliencron „Adjutantenritte". Wildenbruch „Dichtungen und Balladen". — K. Bleibtreu „Lyrisches Tagebuch". — U. v. Wilamowitz „Homerische Untersuchungen". — O. Brahm „Heinrich v. Kleist". — Ibsen „Die Wildente".
1884f. Ed. Meyer „Geschichte des Altertums".
1885. Th. Pantenius „Die von Kelles". Ossip Schubin „Gloria victis". — W. Arent „Moderne Dichtercharaktere". P. Heyse „Spruchbüchlein". — K. Stieler „Winteridyll". — K. Bleibtreu „Revolution der Literatur". Gründung des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins.
1886. Wildenbruch „Das neue Gebot". Heyse „Der Roman der Stiftsdame". Marg. v. Bülow „Jonas Briccius" erschienen. Hel. Böhlau „Der schöne Valentin". G. Keller „Martin Salander". D. v. Liliencron „Breide Hummelsbüttel". — W. Hertz „Spielmannsbuch". — Nietzsche „Jenseits von Gut und Böse". P. de Lagarde „Deutsche Schriften. — Ibsen „Rosmersholm".
1887. Anzengruber „Stahl und Stein". — Sudermann „Frau Sorge". M. v. Ebner „Das Gemeindekind". P. Heyse „Villa Falconieri".

C. F. Meyer „Die Versuchung des Pescara“. — H. Hart „Lied der Menschheit“. — Nietzsche „Zur Genealogie der Moral“. — Freytag „Aufsätze“ erschienen. — V. Hehn „Gedanken über Goethe“. — Tolstoi „Macht der Finsternis“. Strindberg „Der Vater“. — Septennatsstreit.

1887f. Ribbeck „Geschichte der Römischen Dichtung“. — Weimarer Goetheausgabe.

1888. Sudermann „Die Ehre“. — Ders. „Die Geschwister“. Fontane „Irrungen, Wirrungen“. Kretzer „Meister Timpe“. Rosegger „Jakob der Letzte“. Hel. Böhlau „Ratsmädelgeschichten“. Hamerling „Homunculus“. Liliencron „Unter flatternden Fahnen“. — H. v. Steins Nachlaß erschienen. — K. Justi „Velasquez“. — Ibsen „Die Frau vom Meere“. Strindberg „Fräulein Julie“. — Kaiser Wilhelms Tod.

1889. Wilbrandt „Der Meister von Palmyra“. Anzengruber „Heimg'funden“. Holz und Schlaf „Die Familie Selicke“. Hauptmann „Vor Sonnenaufgang“. — Sudermann „Der Katzensteg“. D. v. Liliencron „Der Mäcen“. Holz und Schlaf „Papa Hamlet“. — D. v. Liliencron „Gedichte“. Isolde Kurz „Gedichte“. — Nietzsche „Götzendämmerung“. U. v. Wilamowitz „Einleitung in die Attische Tragödie“. — O. Schroeder „Vom papiernen Stil“. — Huysmans „A rebours“. — Gründung der „Freien Bühne“ in Berlin.

1889f. Sybel „Begründung des Deutschen Reichs“.

1889—92. O. Brahm „Schiller“.

1890. Hauptmann „Friedensfest“. Sudermann „Die Ehre“ erschienen. — K. E. Franzos „Judith Trachtenberg“. W. Siegfried „Tino Moralt“. H. Bahr „Die gute Schule“. H. Hoffmann „Der eiserne Rittmeister“. C. F. Meyer „Angela Borgia“. Isolde Kurz „Florentiner Novellen“, „Phantasien und Märchen“. Ilse Frapan „Zwischen Elbe und Alster“. M. v. Ebner „Unsühnbar“. Fontane „Stine“. — L. Fulda „Gedichte“. Stefan George „Hymnen“. — Langbehn „Rembrandt als Erzieher“. H. Grimm „Homer“. — Bahr „Zur Kritik der Moderne“. — P. Loti „Pêcheurs d'Islande“. — Lessingdenkmal in Berlin. Freie Volksbühne in Berlin. G. Keller gest. Entlassung des Fürsten Bismarck.

1890f. J. Minor „Schiller“.

1891. Wildenbruch „Die Haubenlerche“. — Hauptmann „Einsame Menschen“. Sudermann „Sodoms Ende“. — Fontane „Unwiederbringlich“. W. Bölsche „Die Mittagsgöttin“. J. J. David „Blut“ — Stefan George „Pilgerfahrt“. Dörmann „Neurotica“. Dehmel „Erlösungen“. Henckell „Trutznachtigall“. — Oeser „Archemoros“. Bleibtreu „Letzte Wahrheiten“. — U. v. Wilamowitz „Des Euripides Hippolytos“. — Bahr „Überwindung des Naturalismus“. Wustmann „Allerhand Sprachdummheiten“. — Ibsen „Hedda Gabler“. Maeterlinck „La princesse Maleine“. Rudyard Kipling „The light that failed“.

1891f. K. Lamprecht „Deutsche Geschichte“.

1891—93. Arno Holz „Die Kunst“.

1892. Hauptmann „Die Weber“, „Kollege Crampton“. E. v. Wolzogen „Das Lumpengesindel“. Joh. Schlaf „Meister Oelze“. Ric. Huch „Evoë“. Hofmannsthal „Gestern“, „Der Tod Tizians“. — Fontane „Frau Jenny Treibel“. Hauptmann „Der Apostel, Bahnwärter Thiel“. Hartleben

„Geschichte vom abgerissenen Knopf". P. Heyse „Merlin". Wilbrandt „Hermann Ifinger". Spitteler „Gustav". Herm. Villinger „Schwarzwaldgeschichten". — Stefan George „Algabal". C. Busse „Gedichte". J. Schlaf „In Dingsda". M. v. Ebner „Parabeln". Spitteler „Literarische Gleichnisse". — Molières Meisterwerke übersetzt von Fulda. — Harden „Apostata". Moltkes Schriften erschienen. — Verlaine „Choix de poésies". Maeterlinck „Les Aveugles, L'Intruse".

1892—94. Charl. Niese „Aus dänischer Zeit". — 1892f. „Blätter für die Kunst". — Zeitschrift „Die Zukunft".

1893. Hauptmann „Hannele", „Der Biberpelz". Sudermann „Heimat". Fulda „Der Talisman". Hartleben „Hanna Jagert". Halbe „Jugend". Rosmer „Dämmerung". Schnitzler „Anatol". — W. Siegfried „Fermont". Ric. Huch „Ludolf Ursleu". Beer-Hofmann Novellen. — Dehmel „Aber die Liebe". G. Falke „Tanz und Andacht". F. v. Saar „Wiener Elegien". — Th. Fontane „Meine Kinderjahre". — Ad. Hildebrand „Das Problem der Form". R. Muther „Geschichte der Malerei". Nordau „Entartung". Koser „Friedrich der Große". — Ibsen „Baumeister Solneß". Anatole France „La rôtisserie de la Reine Pédauque".

1894. J. Ruederer „Die Fahnenweihe". — Sudermann „Es war". H. Bahr „Caph". M. v. Ebner „Das Schädliche". — Ric. Huch „Gedichte". — G. Falke „Zwischen zwei Nächten". Joh. Ambrosius „Gedichte". — E. Grosse „Die Anfänge der Kunst". — Rudyard Kipling „The Jungle Book".

1895. Hauptmann „Florian Geyer". Fulda „Robinsons Eiland". — Fontane „Effi Briest". Wilbrandt „Die Osterinsel". E. v. Wolzogen „Ecce ego". W. v. Polenz „Der Büttnerbauer". Gabriele Reuter „Aus guter Familie". R. Lindau „Ein ganzes Leben". Isolde Kurz „Italienische Erzählungen". Schnitzler „Sterben". Hartleben „Vom gastfreien Pastor". — L. Andrian „Der Garten der Erkenntnis". Stefan George „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte". Busse „Neue Gedichte". R. Dehmel „Lebensblätter". F. Lienhard „Lieder eines Elsässers". — Selma Lagerlöf „Gösta Berlingssaga". Hamsun „Pan". — Umsturzvorlage.

1895f. Zeitschrift „Jugend". Zeitschrift „Pan".

1896. Wildenbruch „Heinrich und Heinrichs Geschlecht". Sudermann „Morituri". Hauptmann „Die versunkene Glocke". Schnitzler „Liebelei". G. Hirschfeld „Die Mütter". Arno Holz „Sozialaristokraten". — M. v. Ebner „Rittmeister Brand", „Bertram Vogelweid". Hel. Böhlau „Der Rangierbahnhof". Ric. Huch „Der Mondreigen von Schlaraffis". J. Ruederer „Tragikomödien". Ans. Heine „Drei Novellen". — D. v. Liliencron „Ausgewählte Gedichte". J. Schlaf „Frühling". Dehmel „Weib und Welt". Fr. Evers „Hohe Lieder". P. Altenberg „Wie ich es sehe". — Spitteler „Balladen". — C. Fiedler „Schriften über Kunst" erschienen. C. Neumann „Der Kampf um die neue Kunst". Gildemeister „Essays". Gomperz „Griechische Denker" I. — Ibsen „John Gabriel Borkman". Björnson „Über unsere Kraft" Zweiter Teil.

1896f. Zeitschrift „Simplizissimus".

1897. Wildenbruch „Willehalm". Langmann „Bartel Turaser". Hartleben

„Die sittliche Forderung". — Kretzer „Das Gesicht Christi". Ompteda „Sylvester von Geyer". W. v. Polenz „Der Grabenhäger". Rosegger „Das ewige Licht". J. Wassermann „Die Juden von Zirndorf". W. Siegfried „Um der Heimat willen". Bierbaum „Stilpe". Hel. Böhlau „Das Recht der Mutter", „Verspielte Leute". Klara Viebig „Kinder der Eifel". — Schlenther „Gerhart Hauptmann". H. Bahr „Renaissance". — An. France „Le jardin d'Épicure".

1897f. Nietzsche-Ausgabe.

1898. Hauptmann „Fuhrmann Henschel". Halbe „Mutter Erde". Sudermann „Johannes. — Fontane „Der Stechlin". Ompteda „Der Ceremonienmeister". Kurt Martens „Roman aus der Dècadence". Spitteler „Conrad der Leutnant". — Stefan George „Das Jahr der Seele". Mombert „Die Schöpfung". — Coßmann „Aphorismen". — Bismarck „Gedanken und Erinnerungen". J. Burckhardts Nachlaß erschienen. W. Bölsche „Liebesleben in der Natur". Erich Marcks „Kaiser Wilhelm". — Rostand „Cyrano de Bergerac". — Fürst Bismarck gest. Th. Fontane gest. C. F. Meyer gest.

1899. Dreyer „Hans". Schnitzler „Der grüne Kakadu". Wedekind „Der Kammersänger". Hofmannsthal „Theater in Versen". Bierbaum „Gugeline". G. Fuchs „Till Eulenspiegel". Elsässisches Theater. — Jacobowski „Loki". — Hel. Böhlau „Adam und Eva" („Halbtier"). H. v. Kahlenberg „Das Nixchen". J. Ruederer „Wallfahrer-, Maler- und Mördergeschichten". — „Blätter für die Kunst", Auswahl. — P. Sirius „1001 Gedanken". Lynkeus „Phantasien eines Realisten". — Frenssen „Dorfpredigten". — U. v. Wilamowitz „Griechische Tragödien". J. Hart „Der neue Gott". — Ric. Huch „Blütezeit der Romantik".

1900. Hauptmann „Schluck und Jau". „Michael Kramer". Sudermann „Johannisfeuer". Hartleben „Rosenmontag". Halbe „Das tausendjährige Reich". Dreyer „Der Probekandidat". Schnitzler „Reigen". — Ricarda Huch „Fra Celeste". Enrica v. Handel-Mazzetti „Meinrad Helmsberger". Klara Viebig „Das Weiberdorf". Joh. Schlaf „Das dritte Reich"; „Die Kuhmagd". — G. v. Ompteda „Eysen". W. v. Polenz „Thekla Lüdekind". — R. Beer-Hofmann „Der Tod Georgs". Stefan George „Der Teppich des Lebens". Dehmel „Lucifer". H. Salus „Ehefrühling". — Ibsen „Wenn wir Toten erwachen". — Fr. Nietzsche gest. Ruskin gest.

1901. Hauptmann „Der rote Hahn". — Ric. Huch „Aus der Triumphgasse". Th. Mann „Buddenbrooks". G. Frenssen „Jörn Uhl". A. Schnitzler „Frau Bertha Garlan"; „Leutnant Gustl". — Stefan George „Baudelaire". — Fr. Mauthner „Beiträge zu einer Kritik der Sprache" (—1903). — H. Grimm gest. R. Haym gest. Arnold Böcklin gest.

1902. Hauptmann „Der arme Heinrich". Schnitzler „Lebendige Stunden". Schönherr „Sonnwendtag". — Klara Viebig „Die Wacht am Rhein"; „Das tägliche Brot". Ric. Huch „Vita somnium breve". J. Schlaf „Peter Boies Freite". J. J. David „Der Übergang". F. Holländer „Der Weg des Thomas Truck". E. Strauß „Freund Hein". Hel. Böhlau „Die Kristallkugel". — Lulu v. Strauß „Balladen und Lieder". —

Ric. Huch „Ausbreitung und Verfall der Romantik". W. Hertz gest. Bret Harte gest. Zola gest.

1903. Hauptmann „Rose Bernd". Sudermann „Sturmgeselle Sokrates". Hofmannsthal „Elektra". — W. Hegeler „Pastor Klinghammer". Beyerlein „Jena oder Sedan". El. v. Heyking „Briefe, die ihn nicht erreichten". H. Mann „Die Romane der Herzogin von Assy". O. v. Leitgeb „Die stumme Mühle". Th. Mann „Tristan". H. Stehr „Das letzte Kind". — Liliencron „Bunte Beute". R. Dehmel „Zwei Menschen". Salus „Ernte". — W. v. Polenz gest. Th. Mommsen gest. Herbert Spencer gest.

1904. Halbe „Der Strom". Schnitzler „Der einsame Weg". Hofmannsthal „Das gerettete Venedig". Beer-Hofmann „Der Graf v. Charolais". J. Ruederer „Die Morgenröte". Wedekind „Die Büchse der Pandora". Beyerlein „Zapfenstreich". — Ric. Huch „Von den Königen und der Krone". Clara Viebig „Das schlafende Heer". Ernst Zahn „Die Clari-Mari". H. Stehr „Der begrabene Gott". Adam Karrillon „Michael Hely". E. Stilgebauer „Götz Krafft". E. Ertl „Mistral". — Hartleben „Der Halkyonier". Hofmannsthal Gedichte. — W. Jordan gest.

1905. Hauptmann „Elga". Sudermann „Stein unter Steinen". Schnitzler „Ruf des Lebens", „Zwischenspiel". G. Frenssen „Hilligenlei". W. Siegfried „Die Fremde". H. Hesse „Peter Camenzind". Ernst Zahn „Helden des Alltags". L. Thoma „Andreas Vöst". — Stefan George „Zeitgenössische Dichter". — Isolde Kurz „Neue Gedichte". Hartleben Gesammelte Gedichte. — Ad. Menzel gest. — Schillers 100. Todestag.

1906. Hauptmann „Und Pippa tanzt". — Enrica v. Handel „Jesse und Maria". Ricarda Huch „Die Verteidigung Roms". G. Herrmann „Jettchen Gebert". E. Ertl „Die Leute vom Blauen Guguckshaus". Kellermann „Ingeborg". Zahn „Firnwind". Hesse „Unterm Rad". — Rilke Stunden-Buch. — Ed. Grisebach gest. H. Hart gest. Ferd. v. Saar gest. H. Seidel gest. J. J. David gest. Ibsen gest.

1907. Hauptmann „Jungfern vom Bischofsberg". Schönherr „Erde". — Ric. Huch „Der Kampf um Rom". Frenssen „Peter Moors Fahrt nach Südwestafrika". Schnitzler „Dämmerseelen". Schaukal „Andreas Balthesser". — St. George „Der siebente Ring". Rilke Neue Gedichte. Ric. Huch Neue Gedichte. Lulu von Strauß Neue Balladen und Lieder.

1908. Hauptmann „Kaiser Karls Geißel". — Hel. Böhlau „Das Haus zur Flamm". J. Wassermann „Kaspar Hauser". G. Herrmann „Henriette Jacoby". Schnitzler „Der Weg ins Freie". Bartsch „Zwölf aus der Steiermark", „Vom sterbenden Rokoko". G. Keyserling „Schwüle Tage". Zahn „Die da kommen und gehn". — Agnes Miegel Balladen und Lieder. — W. Busch gest. Prinz Emil Schoenaich-Carolath gest.

1908 f. Fr. Gundolfs Shakespeare-Übersetzung.

1909. Hauptmann „Griselda". Thoma „Moral". — G. Keyserling „Bunte Herzen". — Stefan George „Shakespeares Sonette". — Ernst v. Wildenbruch gest. R. Gottschall gest. Hans Hoffmann gest. Detlev v. Liliencron gest. Schillers 150. Geburtstag.

Register

Die Hauptstellen sind durch Fettdruck hervorgehoben.

C

G

H

J

K

L

M

R

T

Z

„Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung“ vereinigt eine Anzahl hervorragender Männer der Wissenschaft, die die letzten hundert Jahre deutscher Entwicklung auf den wichtigsten Kulturgebieten historisch-kritisch behandelt haben. In dieser Sammlung sind folgende Einzelwerke erschienen:

Dr. **Theobald Ziegler**, ord. Professor a. d. Univ. Straßburg: Die geistigen und sozialen Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Cornelius Gurlitt**, ord. Professor a. d. Kgl. techn. Hochschule zu Dresden: Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Richard M. Meyer**, Professor an der Universität Berlin: Die deutsche Literatur des 19. Jahrhunderts.

Dr. **Georg Kaufmann**, ord. Professor an der Universität Breslau: Politische Geschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert.

Dr. **Werner Sombart**, Professor in Berlin: Die deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert.

Dr. h. c. **Colmar Freiherr v. d. Goltz**, Generaloberst: Kriegsgeschichte Deutschlands im 19. Jahrhundert (I. Teil: Im Zeitalter Napoleons).

Die folgenden Bände der Sammlung sind **in Vorbereitung:**

Dr. **Heinrich Welti** in Berlin: Das musikalische Drama und die Musik des 19. Jahrhunderts in Deutschland.

Dr. **Paul Schlenther**, Direktor des K. K. Hofburgtheaters zu Wien: Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert.

Ein jeder Band umfaßt etwa 600—800 Seiten Groß-Oktav, bildet ein abgeschlossenes Ganze und ist unabhängig von den andern zum Ladenpreis von M. 10.— (broschiert) und M. 12.50 (Halbfranz gebunden) erschienen. Außer der „Volkswirtschaft", die keine Gelegenheit zu Illustrationen bot, sind alle Bände mit künstlerisch wertvollen Abbildungen geschmückt. Jedes Werk führt in großen Zügen die Entwicklung seines besonderen Kulturgebietes vor, und zwar mit Berücksichtigung des Auslandes, soweit dies auf deutsche Kultur gewirkt hat oder von deutscher Kultur beeinflußt ist. Jedes Werk will durch zusammenfassende Darstellung des geschichtlichen Verlaufs die wissenschaftliche Erkenntnis fördern, ist aber mit schriftstellerischer Kunst nach Form wie Inhalt so behandelt, daß es einen weiteren gebildeten Leserkreis zu fesseln vermag.

Da die in den einzelnen Bänden behandelten Gebiete des Kulturlebens oft genug einander nicht nur berühren, sondern sich stellenweise fast auch decken, so kann es nicht fehlen, daß der Leser des Gesamtwerkes mitunter über ein und denselben Gegenstand verschiedene Auffassungen und Darstellungen kennen lernt, je nach den verschiedenen schriftstellerischen und wissenschaftlichen Individualitäten der Verfasser. Wir glauben darin keinen Mangel, sondern einen besonderen Reiz des Gesamtwerkes zu erkennen. Im Streben nach möglichster Objektivität einig, werden die Autoren kraft der bei ihnen anerkannten Sachkenntnis und Urteilsfähigkeit ihre eigene Meinung unabhängig voneinander zu vertreten und zu behaupten haben.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig

